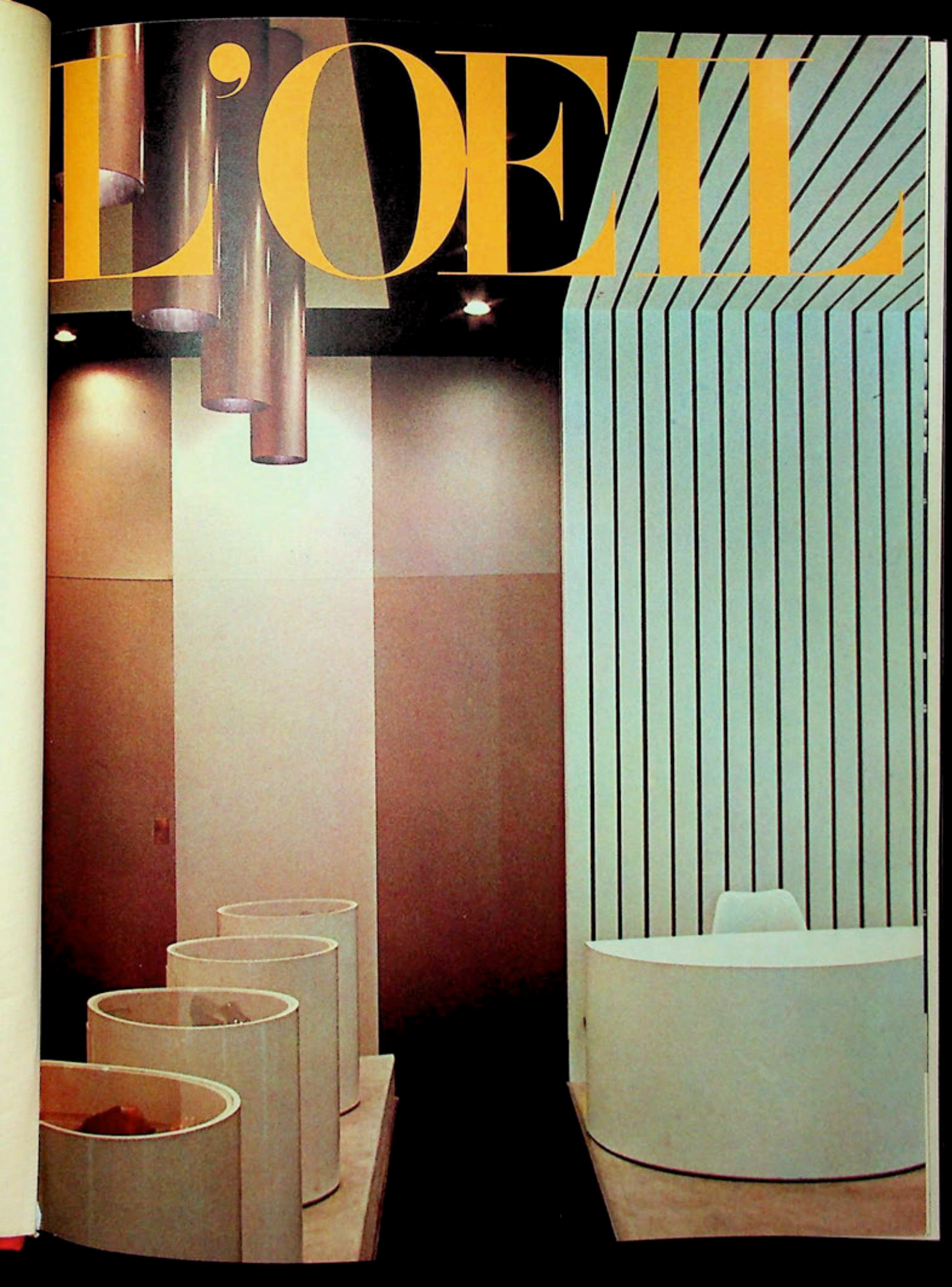

L'OEIL

FALCONETTO
VIA S. ANDREA 8 A - MILANO
TELEFONO 705.792/792.793
Agente a Roma - SICILLO - Via Laurina 15

MB
Via Solari 19 - Tel. 847.32.27 - Milano
Via S. Pietro all'Orto 22 - Tel. 700.039 - Milano

Richard Ginori

9 FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS

STILWOOD DI RUOSI & C. CAVEZZO (MODENA)

M. KNOEDLER & CO., INC.

14 East 57th Street, New York, N.Y. 10022

Janvier 9-28

MARSDEN HARTLEY

Février 6-24

SOULAGES

NEW YORK Téléphone : (212) PLAZA 3-9742
Câble adresses « KNOEDLER » NEW YORK, PARIS, LONDON

PARIS, 85 bis FAUBOURG ST-HONORÉ
LONDON, 34 ST. JAMES'S STREET

Eskenazi

Via Montenapoleone 15
Milan
Tél. 700022

Tapis anciens
Art du Moyen et
Extrême Orient

2 fauconniers d'époque Tang - terre cuite émaillée
VIII^e siècle

ARTEMIDE

Eclisse
Compasso d'Oro ADI 1967
Design Vico Magistretti

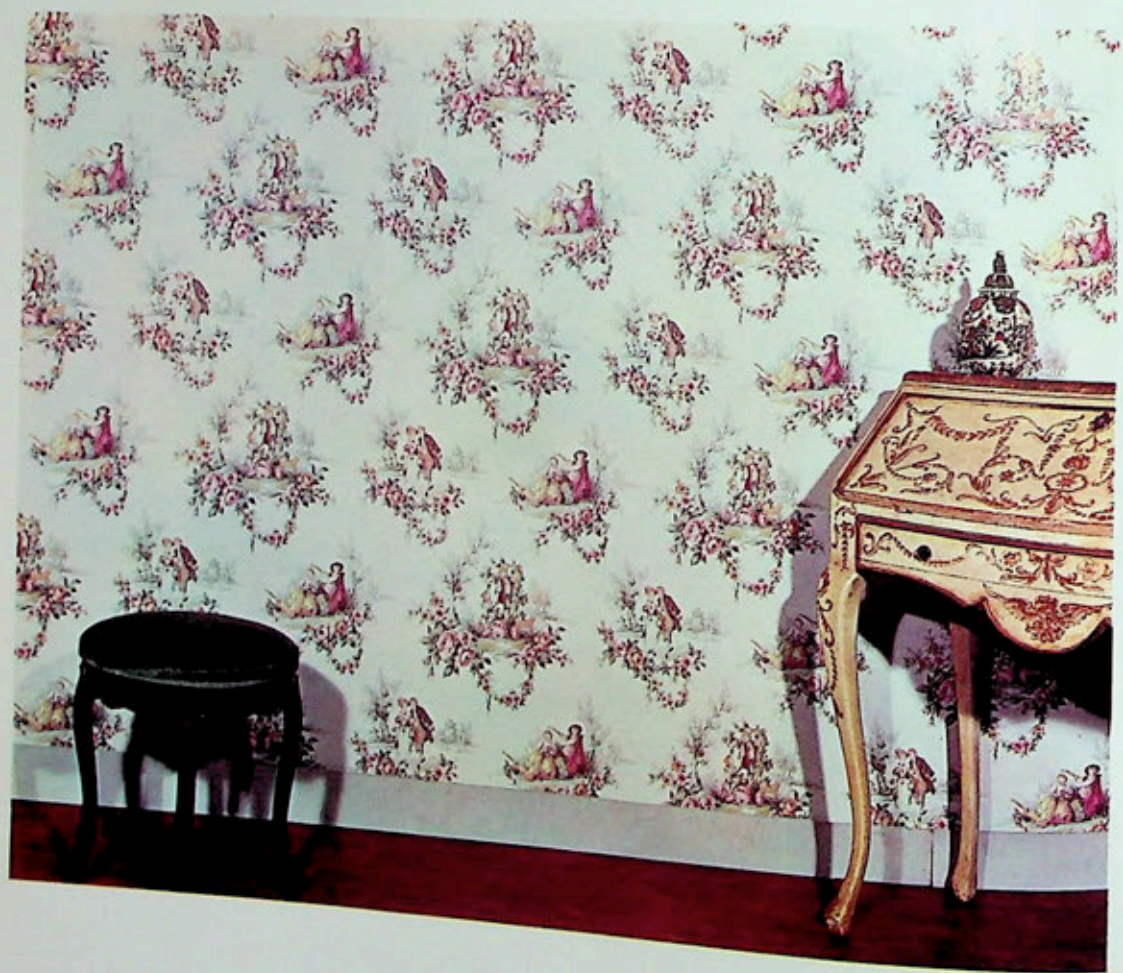
Studio Artemide
8, via Canova
20145 - Milano

Mobilier International
166, rue du Fbg. St. Honoré
Paris - VIII

STILWOOD DI RUOSI & C. CAVEZZO (MODENA)

« Ambiance chaude et de bon goût » avec les collections de Papiers Peints et Tissus Assortis de grand standing éditées par la S.A. des

PAPIERS PEINTS UPL



« Styles de France » - « Charme de Paris »
« Ile-de-France » - « Duo » - « Velours »
« Cuir de Cordoue »

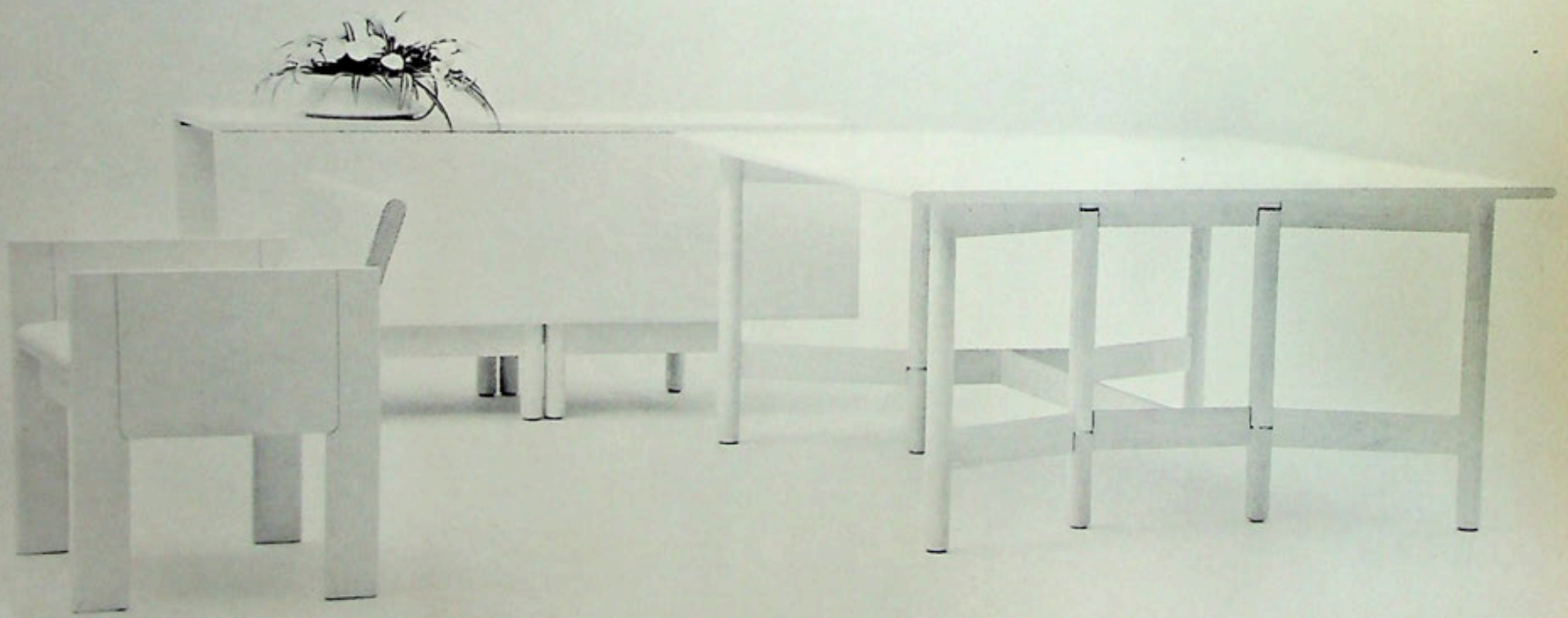
pour toute décoration moderne ou de style

complétées par :

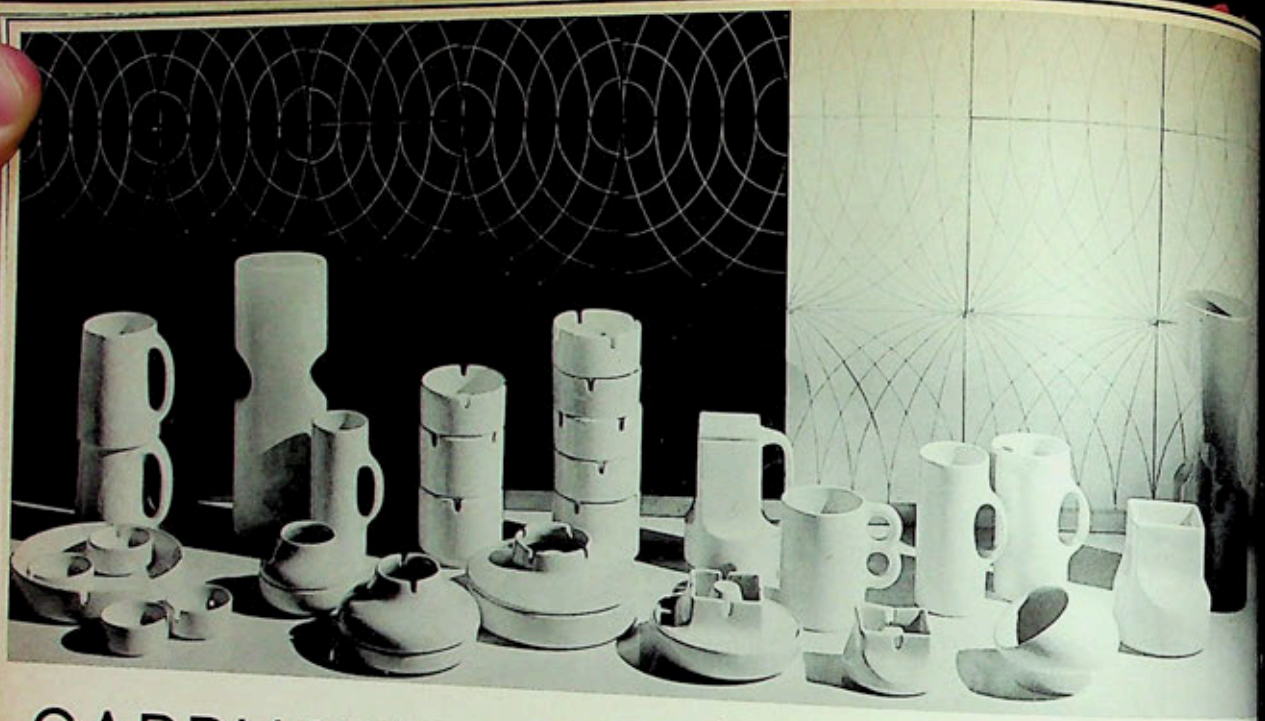
les moulures « Lincrusta véritable »
le P.V.C. sur papier « Uplinyl »

PAPIERS PEINTS UPL
14, rue Paul Bert - Paris (11e)
Tél. 797.15.09

ENSEMBLE LAQUÉ BLANC DE STILWOOD DESSINÉ PAR SERGIO ASTI



STILWOOD DI RUOSI & C. CAVEZZO (MODENA)



GABBIANELLI

Carreaux 20×20 cm / Décor PLDM 142/A - 143/A - Prix Palladio 1966 au Salon International de la Céramique - Vicenza - Italie

Carreaux en céramique pour sols et revêtements - Formes d'aujourd'hui

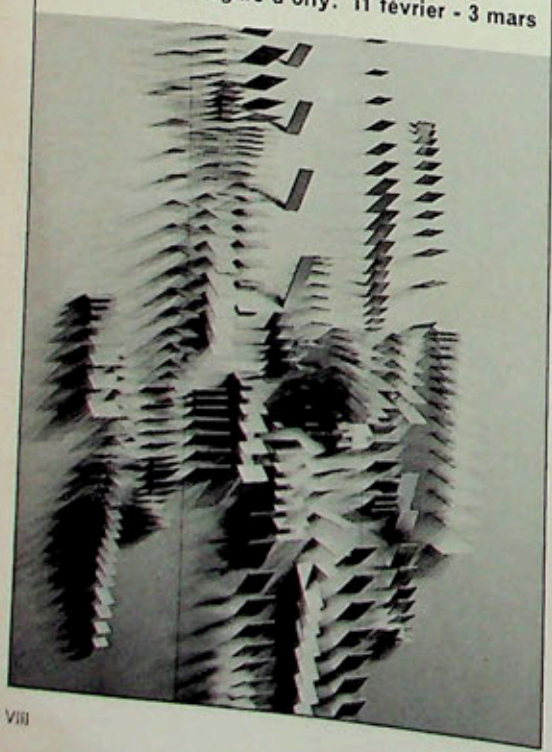
MILAN : Exposition : Via s. Pietro All'Orto 11 - Tél. 79 28 42 - Fabrique : Via Pallanza 4 - Tél. 68 83 021

FRANCE : Section Formes et couleurs : Monsieur L. E. Reuter - 18, rue Saulnier - Paris 9e - Tél. 770 : 93.74

Section Carreaux : Etablissements Boulenger - 21, rue Payol - Paris 18e - Tél. 607 : 97.84

deverne

galerie de l'aérogare d'orly. 11 février - 3 mars



Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1967

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1967. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VIe.

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 100,00
1956 F. 100,00
1957 F. 100,00
1958 F. 100,00
1959 F. 100,00
1960 (épuisé)
1961 F. 100,00
1962 F. 120,00
1963 F. 130,00
1964 F. 130,00
1965 F. 130,00
1966 F. 130,00
1967 Fr. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

CINOVA

Bûcheron de France

PARIS IV[e] - 10, rue de Rivoli - Tél. ARC 86-40
PARIS IV[e] - BUCHERON COLLECTIVITÉS
8, rue de Rivoli - Tél. ARC 86-42
MARSEILLE - BUCHERON DE FRANCE
19, bld de la Corderie - Tél. 33 38 18
LE HAVRE - BUCHERON DE FRANCE
70, bld du Mal Joffre - Tél. 42 27 03
VALENCIENNES - BUCHERON DE FRANCE
9, place de la République - Tél. 46 43 83
LYON - BUCHERON DE FRANCE
17, quai du Gal Sarrail - Tél. 27 07 76
TOULON - BUCHERON DE FRANCE
Bld Bazeilles - Tél. 92 81 11
STRASBOURG - BUCHERON DE FRANCE
44, rue du Vieux Marché aux Vins - Tél. 41 36 69
VALENCE - BUCHERON DE FRANCE
69, avenue Sadi Carnot - Tél. 43 33 44
GRENOBLE - BUCHERON DE FRANCE
91, rue Ampère - Tél. 87 71 67
BAYONNE - BUCHERON DE FRANCE
7, quai de Lesseps - Tél. 25 09 97
NANTES - BUCHERON DE FRANCE
28, rue Armand Brossard - Tél. 73 43 49
CLERMONT-FERRAND - BUCHERON DE FRANCE
25, rue St Hérem - Tél. 91 66 97
CHAMBÉRY - BUCHERON DE FRANCE
4, rue St François - Tél. 34 05 40
BORDEAUX - BUCHERON DE FRANCE
59, cours d'Albret - Tél. 52 27 03
AUBENAS - Lacroix
AVIGNON - Pochy
AIX-EN-PROVENCE - Franc
ORLÉANS - Atrium
CANNES - Arap
TOURS - Prost

Pour une nouvelle esthétique de la maison

edit

Ceramiche d'Italia s.p.a.

prodotti ceramici - pavimenti rivestimenti
Sede legale a Milano - C.C.I.A. 360991
Direzione Generale: Milano - Via E. De Amicis 44 - tel. 871.127

Le CEDIT propose une gamme de plus de 100 différents décors; documentez-vous auprès de nos concessionnaires et halls d'exposition:

FRANCE

Paris:
Bayonne: **Boulenger & Cie** - 21, rue Pajol
Lille: **E. Mattasoglio** - 10, quai de Lesseps
Comptoir Lillois de la Céramique - 177-177bis, rue des Stations
Oullins (Lyon): **Boulenger & Cie** - 52, avenue Jean-Jaurès
Marseille: **Edmond Nadjari** - 2, rue Louis Astouin
Roubaix: **Céramétal** - 19, rue Paul Codaccioni
Strasbourg: **Bonnet S.A.** - 158bis, rue de Lannoy
Valenciennes: **CEA** - 7, rue E. Chatrian
Corse (Ajaccio): **Matesma S.A.** - 18, rue René Mirland
René Orsoni - rue Colonel Colonna d'Ornano

BELGIQUE

Bruxelles: **Techimex S.A.** - 22A, square de Meeûs

DEUTSCHLAND

Düsseldorf: **Lehner - Elieg** - Schumannstr. 73
Frankfurt: **Paul Geldmacher** - Schickstr. 33
Freiburg/Breisgau: **Goetz & Moriz** - Lörracherstr. 27
Kempten/Allgäu: **Mario Dalla Torre** - Magnusstr. 1
Köln: **Fries & Sohn** - Friedrich-Karl-Str. 48
Kermos - Widdersdorferstr. 236-240
Lauf/Nürnberg: **Fritz Fischer** - Kehrstr. 7
Mannheim: **Hermann Schimmel** - Renzstr. 5
München: **Franz Holzmann** - Fäustlestr. 1
Remo Gebr. Battermann OHG. - Balanstr. 15
Stuttgart: **Hans Schneider** - Lindwurmstr. 83
Ulm: **Stelzer KG.** - Schlosstr. 82A
Völklingen/Saar: **Rich. Ant. Rehfuss** - Blaubeurerstr. 47

SCHWEIZ

Genève: **Albert Niederer** - Karl Jansenstr. 60
Gétaz-Romang-Ecoffey S.A. - 33-35, rue du Grand Pré
Lausanne: **Gétaz-Romang-Ecoffey S.A.** - 21, rue des Terreaux
Sabag Lausanne S.A. - 16, rue des Fontenailles
Sion: **Gétaz-Romang-Ecoffey S.A.**
Vevey: **Gétaz-Romang-Ecoffey S.A.** - St-Antoine 7
Winterthur: **Georg Steiff & Co** - St. Gallerstr. 172
Zürich: **Werner Graf & Co** - Hegmattstr. 30
Sponagel & Co - Zürcherstr. 125

ÖSTERREICH

Grax: **Büttinghaus** - Flurgasse 34-36
Innsbruck: **Volland & Erb** - Zeughausgasse
Linz: **Beinkofer & Co** - Hessenplatz 1
Villach: **Büttinghaus** - Klagenfurterstr. 3
Wien IV: **A. Berhard** - Favoritenstr. 66

GREAT BRITAIN

Inholmes Burgess Hill/Sussex: **Clay Cladding Products Ltd.**

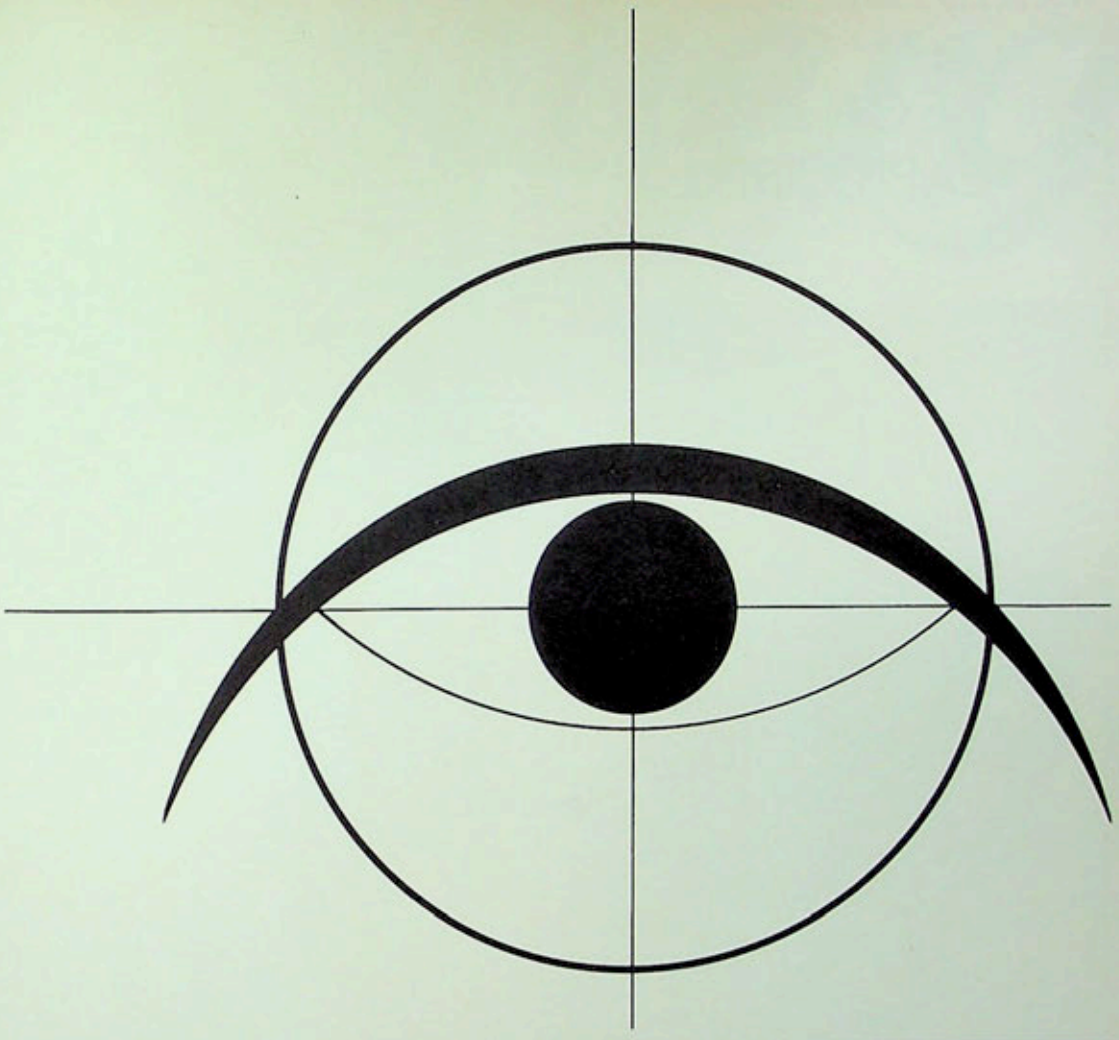
MALTA

Floriana: **Naudi & Co,** Via S. Anna **Palazzo della Luce**

ITALIA

22040 Lurago d'Erba
20123 Milano: Via E. De Amicis 44
10121 Torino: Corso Matteotti 3 bis
40138 Bologna: Via Mazzini 146 C
50127 Firenze: Via Baracca 122/24/26
00165 Roma: Piazza Pio XI 56
80127 Napoli: Corso Europa 46/48/50
95124 Catania: Largo Paisiello 18
98020 Messina: **Tremestieri**
90147 Palermo **Tommaso Natale**
70122 Bari: Via Cairoli 21 A/23

(voir page



Seul, "l'œil Wendel" peut résoudre l'interprétation lumineuse d'une présence artistique.

Seul un spécialiste peut définir la limite d'intensité et de diffusion nécessaire à la mise en lumière des œuvres d'art, vitrines, jardins et piscines.

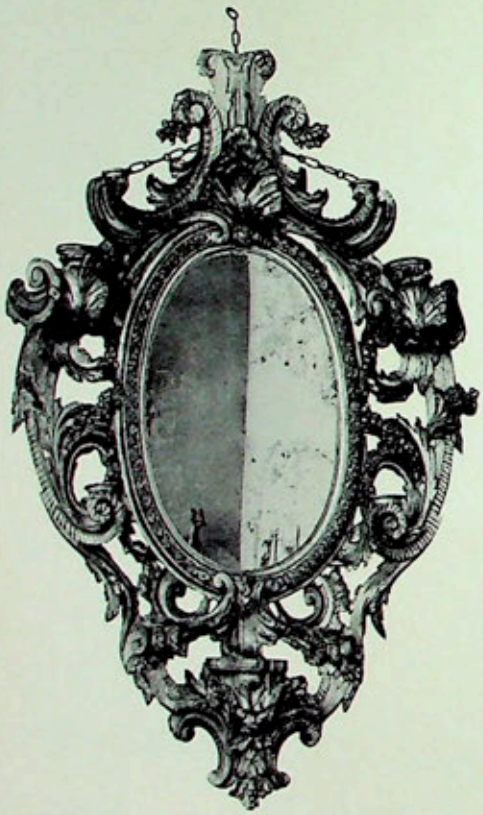
R.Wendel

Seuls, les Ets R. Wendel, de réputation internationale, mettent à votre disposition les techniciens capables de résoudre votre cas particulier.

R. Wendel S.A. éclairage artistique 47 rue du Général Delestraint Paris 16e. Tél 288.78.31

CICERO édition

LEONARDO LAPICCIRELLA



Miroir toscan en bois doré d'époque Louis XIV
Les sculptures, macarons et petites consoles
sont encore de goût maniériste.
(fait partie d'une paire)
Hauteur : 1,80 m, largeur : 1,34 m

LUNGARNO VESPUCCI 18
TELEFONO 27 65 98
FIRENZE

NELLA LONGARI

15, via Bigli – Tél. 794 287
MILAN

Madonne Ecole Toscane — XV^e siècle
Hauteur : 138 cm

Haute Époque
Sculptures
Objets d'art

Bemberg*

ameublement

BEMBERG s.p.a. MILANO

*marque enregistrée, propriété Bemberg s.p.a.

photo Marc LAVELLER

100 décors précomposés prêts à poser

Décor Cantate, réf. 5724 - Appareils sanitaires JACOB, DELAFON - Création Norbert SEROUSSI.

en mosaïque d'émail massif de BRIARE

Cherchez-vous un peu de chaleur, de gaîté, de personnalité dans votre salle de bains, cuisine, entrée, séjour ou même terrasse?

Consultez BRIARE : ses suggestions de décoration sont conçues pour vous. Vous y trouverez toute une gamme de décors précomposés et prêts à poser, en mosaïque d'émail massif, proposés dans plusieurs harmonies de couleurs raffinées.

Émaux de Briare, Sialex, Goéland... noms évocateurs de palettes aux riches couleurs obtenues dans l'**émail massif,** sans lequel on ne saurait parler de **décors précomposés.**

Le bon ci-contre vous permettra d'obtenir la documentation de votre choix en cochant la formule qui vous intéresse.

MANUFACTURE DE BRIARE
SALLE D'EXPOSITION
8, place d'Iéna - Paris 16e
Tél. 704-22-30 et 553-34-00

M

adresse

O Veuillez m'envoyer votre documentation gratuite illustrée.

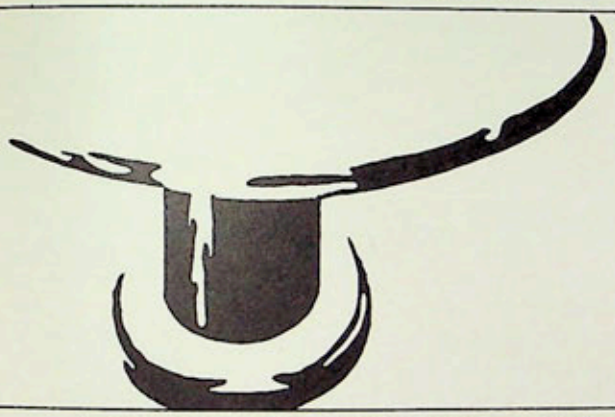
O Veuillez m'envoyer le recueil : "**Mosaïque d'aujourd'hui**" contenant 100 reproductions en couleurs de salles de bains, cuisines, etc. Je joins la somme de 15 F + 2,30 F pour frais d'envoi, en France, par chèque bancaire ou postal (joindre les trois volets).

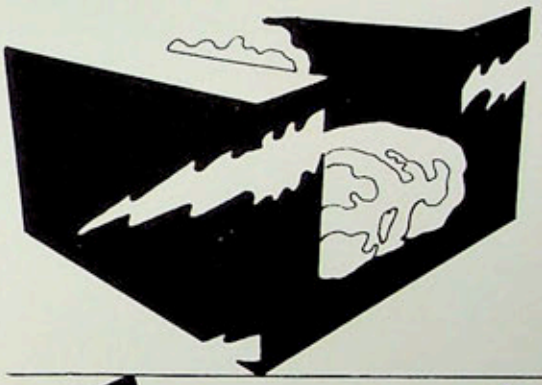
Bon à retourner à : Service O 29
MANUFACTURE DE BRIARE - B. P. N° 4 - 45 - BRIARE

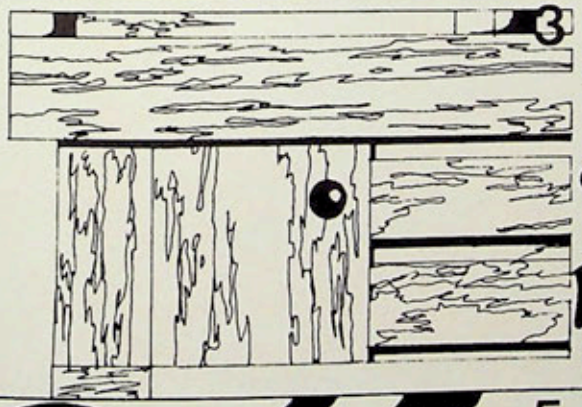
Wallace et Draeger

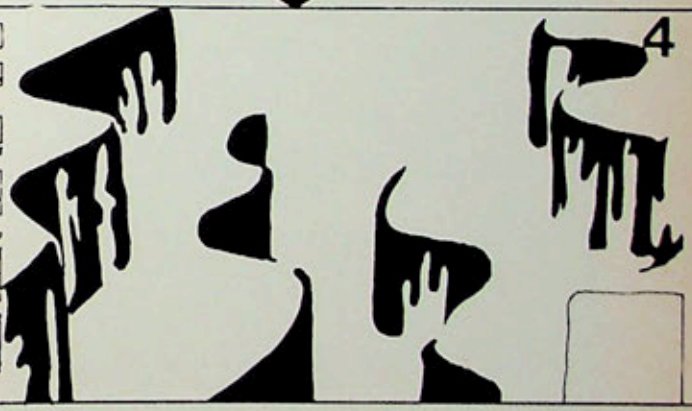
poltronova

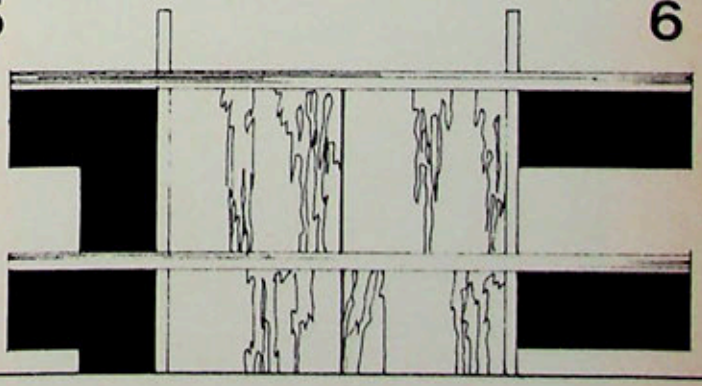
Sede e Stabilimento
51031 Agliana / Pistoia / Italy
telefono: 71351/2/3











POLTRONOVA é diversi modi di dire cose giuste da viverci insieme.
POLTRONOVA has many ways of saying how to live together.
POLTRONOVA a de multiples façons de dire comment vivre ensemble.
POLTRONOVA ist verschiedene Art richtige Sachen zu sagen und mit ihnen zu leben.

1 Ettore Sottsass - 2 Massimo Vignelli - 3 Giovanni Michelucci - 4 Archizoom - 5 Gae Aulenti - 6 Angelo Mangiarotti

GALATEA

R
T
E

CONTEMPORANEA

BACON

DE CHIRICO

GACOMETTI

ERNST

MANZÙ

SUTHERLAND

CHIELE

BALTHUS

GRUBER

FERONI

COLOMBOTTO-ROSSO

REMONINI

MC-GARRELL

GNOLI

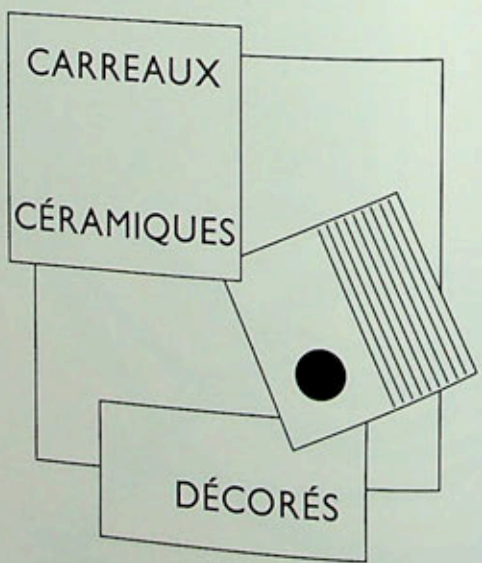
VIA VELA 8 - TORINO

LAURENT BOUILLET

Agence de Grenoble

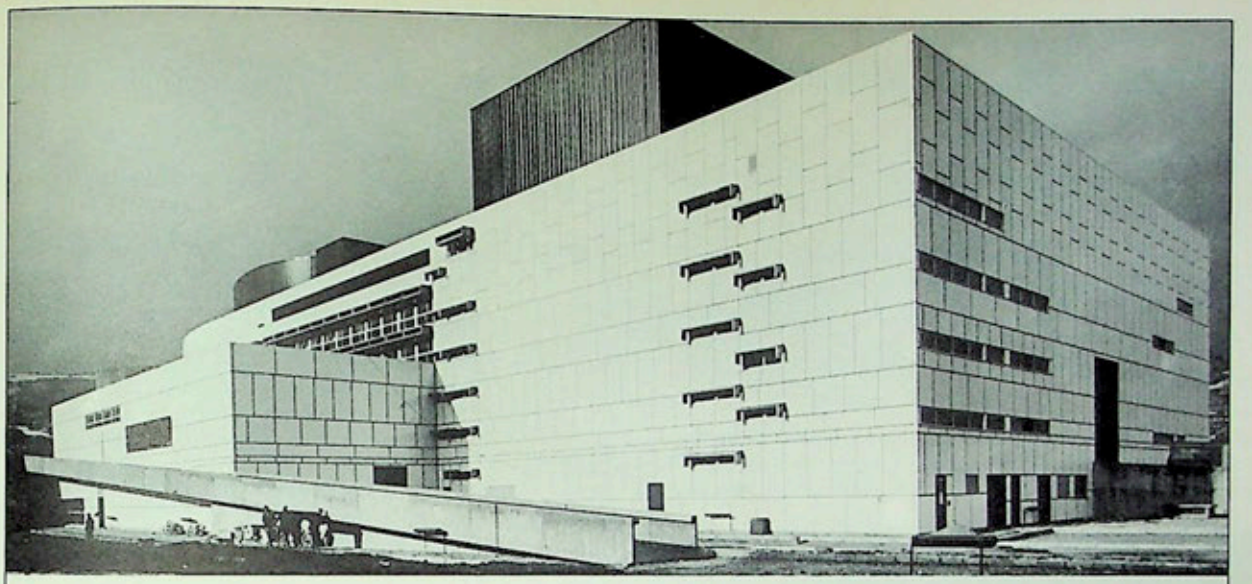
82, avenue Ambroise Croizat
Téléphone : 87 23 18 - (38) Saint-Martin-d'Hères

L'installation complète du chauffage et du conditionnement d'air de la Maison de la Culture représente 2 600 000 calories, 1 270 000 frigories. Traitement de 140 000 m³/h. d'air neuf.
Le poids des gaines représente 50 tonnes. Les halls et salles de spectacles sont conditionnés par traitement en centrale, les loges et bureaux par ventilo-convecteurs.



boulenger

Hall d'exposition
21, rue Pajol - PARIS 18e - Tél : 607.97.84



Les revêtements des façades de la Maison de la Culture ont été réalisés grâce à la collaboration des entreprises suivantes :

ALUBAT pour la mise au point technique et la fourniture des ossatures et des revêtements en SICCACIER R. 40 laqué noir.

AUBECQ-AUXI pour la fourniture des 4000 m² de panneaux en tôle d'acier émaillée ISEMAIL.

GUILLAIN pour les 13 km. de joints spéciaux en néoprène.

ERAUD pour la pose des ossatures secondaires et des panneaux en acier émaillé.

E.P.E.L. pour la pose des supports spéciaux et des revêtements en tôle laquée.

ALUBAT S.A.
murs rideaux industriels et bardages
25, bd Richard Lenoir - PARIS XI[e] - Tél. 805.87.19

AUBECQ-AUXI S.A.
panneaux en acier émaillé
62 - AUXI le CHATEAU
Tél. 19 et 119

Entreprise ERAUD
entreprise de pose pour le bâtiment
40, bd Gabriel Guist'hau
44 - NANTES - Tél. 73.24.32

Société GUILLAIN & Cie
joints spéciaux en néoprène
158 ter, rue du Temple
PARIS III[e] - Tél. 272.39.69

Société E.P.E.L.
pose de bardages et murs rideaux
55, rue de La Condamine
PARIS XVII[e] - Tél. 522.42.54

LA MACHINERIE SCÉNIQUE DE LA MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

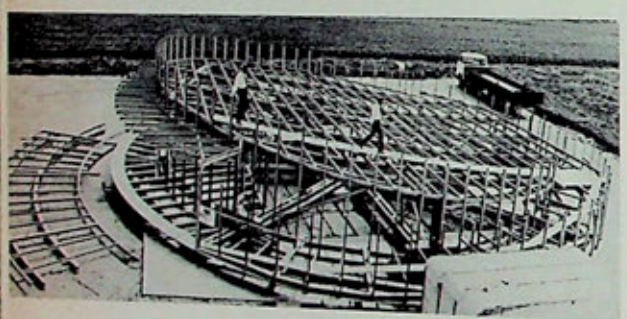
a été réalisée par

SORES s.a.

119, rue Manin - Paris XIX[e] - Tél. 202.61-93 +

- Equipements spéciaux télécommandés — Tableaux-écrans de facultés
- Studios de télévision — Charpente, électromécanique

ontage en fonctionnement dans les ateliers de la SORES, de la salle tournante de la Maison de la Culture de Grenoble.



Constructions électriques

Société anonyme au capital 800 000 F

INSTALLATIONS HAUTE ET BASSE TENSION

Equipement complet d'usines haute et basse tension
Equipement de centrales
Postes de transformation et de distribution
Equipement automatique
Construction tableaux de contrôle et de commande
Ensembles préfabriqués
Plafonds métalliques lumineux
Eclairage public et industriel

Siège Social 38. GRENOBLE - Rue JACQUARD
Téléphone : (76) 87.69.61-62-63 et 64

Agences
73. Chambéry : 7, rue Chardonnet - Tél. (79) 34-19-75
84. Orange : 6, rue Bénicroix - Téléphone 34.19.06
Paris : 94, avenue de la République
93. Romainville : Téléphone Villette 06-87

Maçonnerie
Carrelages
Revêtements
Marbres

J. NÉGRO Entreprise & Fils

Téléphone : 44 - 86 - 62

Adresser correspondance
10, ch. de la Madeleine
Grenoble (Isère)

Société à responsabilité limitée au capital de 150 000 F

Siège Social Les Revols
Vaulnaveys-le-Bas
(Isère)

Revêtements, sols, carrelages, marbrerie
Revêtements émaux, faïences et mosaïques de verre de la Maison de la Culture

Les installations de

Plomberie sanitaire

Réseau Incendie

de la Maison de la Culture de Grenoble

ont été réalisées par les Entreprises

Istise 25 rue Dr Mazet, Grenoble Tél. 87.76.65

Forestier et Cie rue Diderot, St Martin d'Hères près Grenoble Tél. 87.06.15

Architecture
Sculpture
Décoration
Ventilation

55, Quai Gabriel-Péri, Joinville-le-Pont (Seine)

Téléphone: 472-50-00

Entreprise

CAILLIEZ

Société Anonyme au capital de
1 015 000 Fr.

Réalisateurs de :

Basilique Sainte Jeanne d'Arc
Eglise de Viry Châtillon
Eglise de Meudon-la-Forêt
Siège Social des Ciments Français
Usine Solex à Nanterre
Tribunes du Stade Jean Bouin

Travaux publics - Maçonnerie
Béton armé

20, rue Vauthier, Boulogne (92) - Tél.: 605. 85. 50

ENTREPRISE GÉNÉRALE

Léon GROSSE

S. A. au Capital de 3 000 000 f.

GRENOBLE :
42 rue Ambroise Croizat
à Saint-Martin d'Hères
Tél.: 44 21 09

JEUX OLYMPIQUES 1968

- Anneau de patinage de vitesse
- Hôtel de Police
- Maison de la Culture

PARIS - VERSAILLES - DIJON
AMIENS - LYON - VALENCE
AIX-LES-BAINS

BOUËTE - HACCOUN & Cie

2, rue des Gobelins
95 ARGENTEUIL
961.70.26

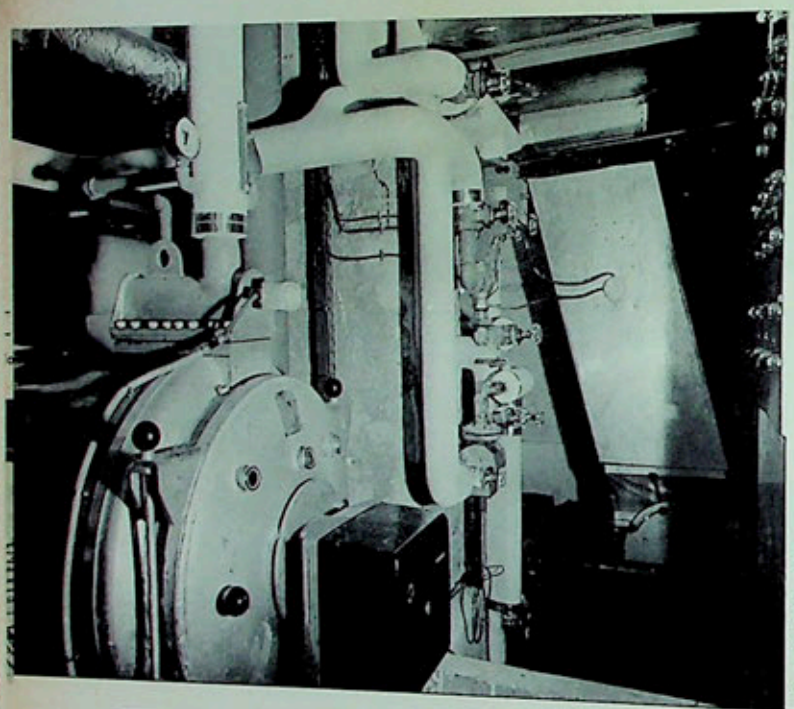


Photo J.E. de Trentinian

Plomberie
Chauffage
Climatisation
Ventilation

Réalisation du magasin CERRUTI
3, place de la Madeleine à Paris

Equipement de la chaufferie
Equipement de la centrale d'air
Equipement frigorifique
Climatisation à tous les niveaux
Extraction et régulation

NEGRONI S.A.

ÉBÉNISTERIE - AGENCEMENT - DÉCORATION

175, rue des Courlis — Argenteuil — Val Notre-Dame - 95 — Tél. 961 : 47 60 trois lignes groupées

Galerie F. Depas

21, rue de Miromesnil - Paris
Tél. 265 : 73.13

Tableaux de:
Camoin
Chagall
R. Dufy
O. Friesz
Gromaire
Léger
Lhote
Picasso
Tal-Coat
Van Dongen
Valtat
Villon
Vuillard

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 35.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 39.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 41.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

BEAU BLANC BLANGIL

L'étiquette "cœur" Blangil est la garantie de solidité et de jeunesse du linge de maison. Blangil H.D.P., Blangil mercerisé, Blangil prérepassé sont des marques Gillet-Thaon. Promotion Blangil : Gillet-Thaon 23, rue de Marignan, Paris.

BOUËTE - HACCOUN & Cie

2, rue des Gobelins
95 ARGENTEUIL
961.70.26

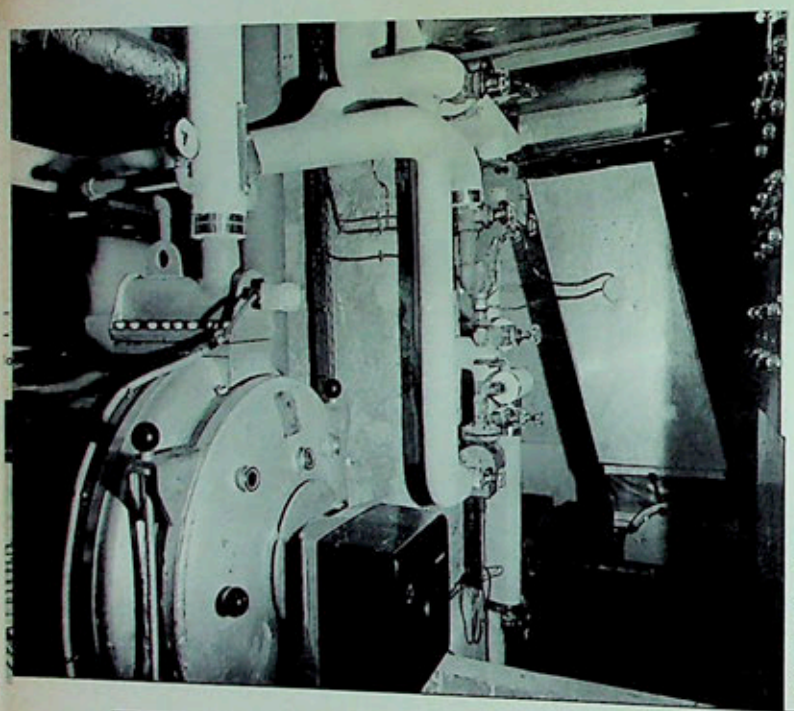


Photo J.E. de Trentinian

Plomberie
Chauffage
Climatisation
Ventilation

Réalisation du magasin CERRUTI
3, place de la Madeleine à Paris

Equipement de la chaufferie
Equipement de la centrale d'air
Equipement frigorifique
Climatisation à tous les niveaux
Extraction et régulation

NEGRONI S.A.

ÉBÉNISTERIE - AGENCEMENT - DÉCORATION

175, rue des Courlis — Argenteuil — Val Notre-Dame - 95 — Tél. 961 : 47 60 trois lignes groupées

Galerie F. Depas

21, rue de Miromesnil - Paris
Tél. 265 : 73.13

Tableaux de :
Camoin
Chagall
R. Dufy
O. Friesz
Gromaire
Léger
Lhote
Picasso
Tal-Coat
Van Dongen
Valtat
Villon
Vuillard

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 35.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 39.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 41.— pour l'étranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

BEAU BLANC BLANGIL

L'étiquette "cœur" Blangil est la garantie de solidité et de jeunesse du linge de maison Blangil H.D.P., Blangil mercerisé, Blangil prérepassé sont des marques Gillet-Thaon. Promotion Blangil-Gillet-Thaon 23, rue de Marignan, Paris.

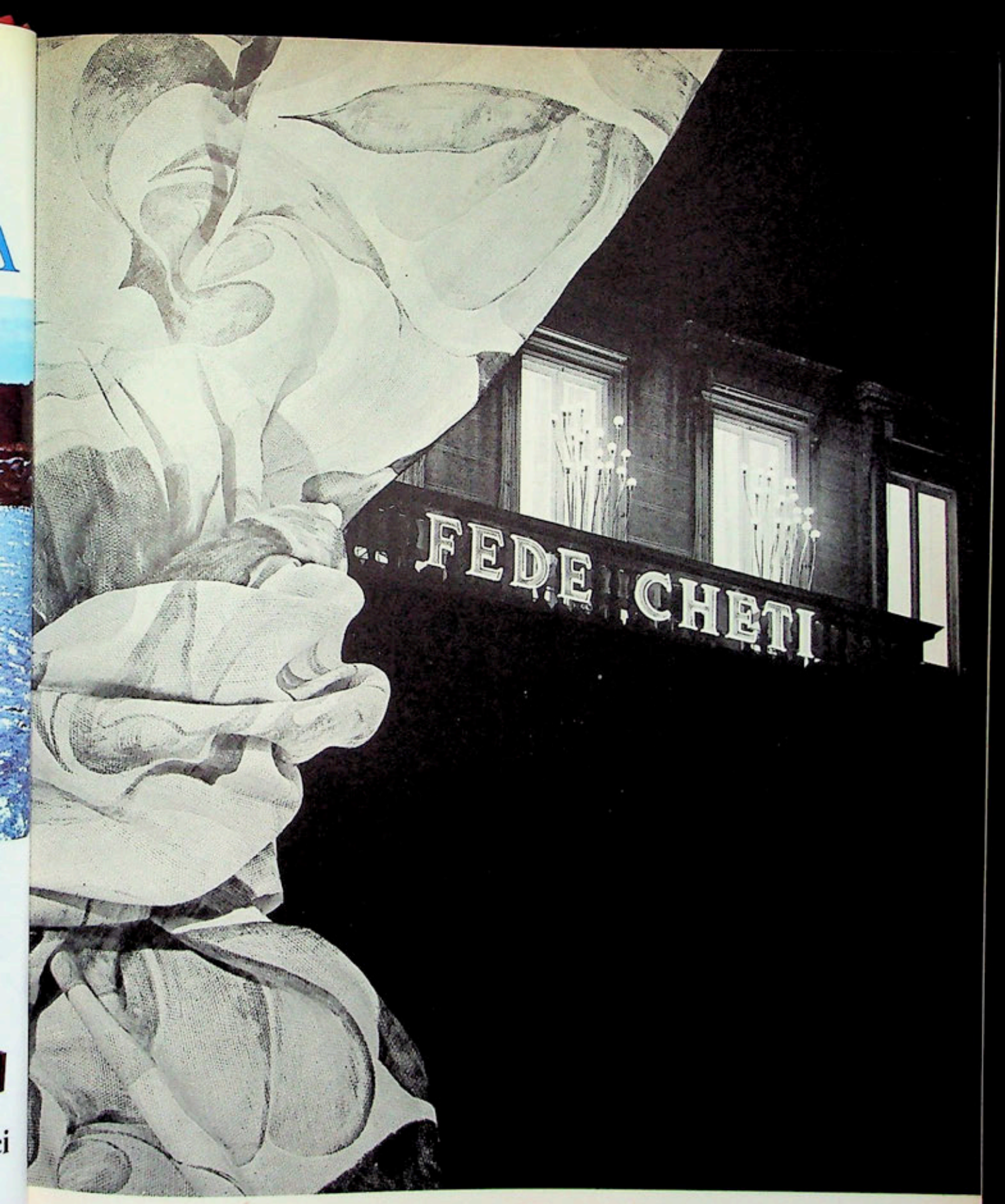
Emilio Pucci

a créé pour vous son premier parfum : VIVARA

un soupçon de Vivara... et c'est toujours l'été

Vivara,
le nouveau parfum d'Emilio Pucci

Emilio Pucci EMILIO PUCCI 37, rue Jean Goujon - 4, rue de Castiglione PARIS - EMILIO PUCCI via de Pucci, 6 FLORENCE - EMILIO PUCCI Lungomare Marsone, 37 VENISE - EMILIO PUCCI via Campania, 50 ROME - EMILIO PUCCI via Cerva, 42 MILAN - EMILIO PUCCI Porto PORTOFINO - EMILIO PUCCI Canzone del Mare CAPRI - EMILIO PUCCI Grand Hôtel Punta Molino ISCHIA



Fede Cheti

tessuti e tappeti d'arte - arredamenti

20121 *milano - via manzoni. 23 tel 80.85.81*

HOTEL DROUOT - PALAIS GALLIERA
Ventes aux enchères publiques à Paris

Mes ADER & PICARD

COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS
742. 68-23

— Février-Mars 1968 —

Les ventes ont lieu à 14 h. 15 et les expositions la veille de 14 h. à 18 h. sauf indications particulières - Catalogues sur demande, à l'unité ou par abonnement - 12, rue Favart.

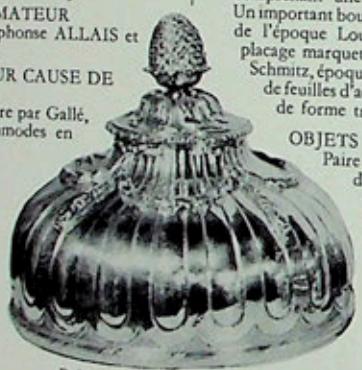
HOTEL DROUOT

VENDREDI 2 FEVRIER - ARMES ANCIENNES ET MODERNES - DOCUMENTS HISTORIQUES
Collection d'armes blanches et à feu du XVII[e] au XVIII[e] siècles. Suite de couteaux de vénerie, pistolets et fusils dont une belle cassette-nécessaire de pistolets, travail de Druon à Nancy (vers 1860). Ensemble de rares fusils de chasse, dont une paire (Anhalt, vers 1840) – Fusil par Drandt dit Griepin (vers 1680). Collection de documents historiques et militaires intéressant principalement la période 1814-1815. Estampes. - *Experts : MM. R. J. Charles – P. Roulleau – M. Foury*

MARDI 6 FEVRIER - BIBLIOTHEQUE D'UN AMATEUR
Très bel ensemble d'éditions originales d'ALAIN, Alphonse ALLAIS et Paul VALERY. - *Expert : M. C. Guérin*

MERCREDI 7 ET JEUDI 8 FEVRIER - VENTE POUR CAUSE DE DEPART de M. X...
Bons meubles anciens et modernes, vases en pâte de verre par Gallé, Daum, Legras, d'Argenthal, etc... Secrétaires et commodes en acajou des XVIII[e] et XIX[e] siècles.

VENDREDI 9 FEVRIER - BIJOUX - ARGENTERIE ANCIENNE ET MODERNE - OBJETS de VITRINE.
Dont une verseuse en argent par Meunier, Paris 1734 – Un goutte-vin par Jean Debrie, Paris 1750 – Une théière par Oertel, Strasbourg, fin du XVIII[e] siècle – Plats, service à thé, couverts en argent. - *Expert : M. H. D. Fromanger*



Paire de cloches, couvre-plat en argent du service « Orloff » par J.N. Roettiers Paris 1770 - Diam. 0,27 - Collection Henry Viguier - Galliera 21 Mars, 21 h

LUNDI 12 FEVRIER - OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT DU XVIII[e] SIECLE
Sièges et Meubles des époques Louis XV et Louis XVI. Grand bureau plat à double face et son cartonnier en placage de satiné, XVIII[e] siècle, attribué à OEBEN. Tapisseries anciennes. - *Expert : M. J. Lacoste*

VENDREDI 16 FEVRIER - OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENTdu XVIII[e] SIECLE.
Porcelaines – Orfevrerie ancienne – Sièges Louis XV et Louis XVI. – Mobilier de salon comprenant 4 fauteuils d'époque Louis XV et un canapé, garnitures en ancienne tapisserie du XVIII[e]. Bureau plat d'époque Louis XV. Commode galbée estampillée de DOIRAT, époque Louis XV – Coiffeuse d'époque Louis XV – Ensemble de salle à manger CHIPPENDALE – Tapisserie de Bruxelles du XVIII[e], représentant Mercure et Apollon. - *Experts : MM. B. et J. P. Dillée*

LUNDI 19 FEVRIER - OBJETS D'ART et D'AMEUBLEMENT des XVIII[e] et XIX[e] SIECLES - EPOQUE 1900
comprenant des Vases par Gallé et Daum – Bibliothèque, armoire et mobilier de salle à manger Epoque 1900 – Meubles par Majorelle et Gallé
Expert : M. O. Le Fuel

MARDI 20 FEVRIER - BIBLIOTHEQUE GEORGES RIVIERE
Deuxième vente. Livres illustrés romantiques en reliure ou en cartonnage d'éditeur. Lithographies de DAUMIER - Bel ensemble de livres illustrés de l'époque 1900 par Lepère, Morin, Vidal, etc... Livres de Sociétés illustrés par Daragnès, Laboureur, Digimont, Carlègle, Soulas, Naudin. – Ouvrages illustrés par Steinlen dont un exemplaire exceptionnel de la « Chanson des Gueux » avec un album contenant 62 dessins originaux. - *Expert : M. G. Blaizot*
Exposition à la Librairie Aug. Blaizot

JEUDI 22 ET VENDREDI 23 FEVRIER - OBJETS D'ART D'EXTREME-ORIENT
Céramiques – Ivoires et boites en laque – Bronzes archaïques des époques CHANG, TCHEOU – Pierres dures – Importante collection de gardes de sabre – Deux coupes libatoires en corne de rhinocéros XVIII[e] siècle – Etoffes brochées et brodées – Tapis
Expert : M. G. Portier

LUNDI 26 FEVRIER-TABLEAUX MODERNES-DESSINS & AQUARELLES
comprenant : Peinture par Frank Boggs – Le Quai Henri IV. Hauteur 0,75m-Largeur 0,92 m – Tableaux par Domergue – Foujita – Marquet – Friesz – Galien – Laboue, etc... - *Expert : M. A. Pacitti*

MARDI 27 FEVRIER - BIBLIOTHEQUE de M. le PROFESSEUR MARCHAL
Très beaux livres modernes illustrés par Raoul Dufy, Maurice Denis, Toulouse-Lautrec, Lepère, Bonnard, Derain, Dunoyer de Segonzac, Jacques Villon, Vertès, Vuillard, etc... dans des reliures signées de Georges Cretté. Notamment très beaux exemplaires de : Daphis et Chloé, illustré par Pierre Bonnard, La Belle Enfant par Raoul Dufy, Bubu de Montparnasse par Dunoyer de Segonzac
Expert : M. G. Blaizot - (Exposition à la Librairie Aug. Blaizot)

PALAIS GALLIERA

JEUDI 21 MARS - 14 H. 30 - COLLECTION DE Mr et Mme H. VIGUIER
IMPORTANT ENSEMBLE DE SIEGES ET MEUBLES du XVIII[e] SIECLE
comprenant une rare petite Table estampillée B.V.R.B. époque Louis XV. Un important bout de bureau et son cartonnier en bois laqué noir et or, du début de l'époque Louis XV, estampillé de B.V.R.B. – Un secrétaire en bois de placage marqueté de guirlandes de lauriers, rubans, fleurs, estampillé de L. Schmitz, époque de Louis XVI – Une paire d'ottomanes en bois doré à décor de feuilles d'acanthe et volutes, XVIII[e] siècle – Un petit secrétaire de voyage de forme triangulaire, en acajou, à transformations, époque Louis XVI

OBJETS D'ART EN BRONZE ET PORCELAINES MONTEES
Paire de cache-pot en porcelaine de Chine, monture en bronze, début du XVIII[e] siècle – Deux importantes paires de chenêts en bronze, de l'époque Louis XVI, l'une à sujet d'urnes flammées attribuée à Gouthières, l'autre représentant un king-charles et un chat sur des coussins – Paire de candélabres à 3 lumières à décor de béliers, époque Louis XVI – Tapisseries des Gobelins et d'Aubusson.
DESSINS ET TABLEAUX ANCIENS : Tiepolo - Lallemand – Drouais, etc...
Experts : MM. B. & J. P. Dillée et T. Catroux

JEUDI 21 MARS - 21 HEURES - COLLECTION DE Mr ET Mme HENRY VIGUIER - ORFEVRERIE FRANÇAISE DU XVIII[e] SIECLE
comprenant : 3 Cloches couvre-plats par Roëttiers, faisant partie du Service dit « Orloff » – Neuf plats aux Armes Impériales de Russie par E. P. Balzac, C. P. Deville – Paire de Jattes par F. Th. Germain – Suite de huit flambeaux par R. J. Auguste (Paris 1778) provenant de la Cour Impériale de Russie – Très bel ensemble de plats, théières, verseuses, sucrier, légumiers, saucières – Suite de quatre Jattes, moutardiers, salières – Dix-huit couverts à dessert en vermeil à coquille. Travail d'Imlin, Strasbourg (1759-1762) – Rare timbale en vermeil, de forme tulipe à appliques de vignes et roseaux par Pierre Louis Regnard, Paris 1756.
Experts : MM. H. D. Fromanger et J. Helft

SAMEDI 23 MARS 14 H. 30 - COLLECTION DE M. HENRI LEROUX
TABLEAUX ET DESSINS ANCIENS
Important ensemble de portraits Français, Flamands et Allemands du XVI[e] siècle par, ou attribués à F. Clouet, Corneille de Lyon – L. Cranach, etc... – Tableaux Flamands, Hollandais et Français des XVI[e] et XVII[e] siècles par, ou attribués à J. Brueghel – P. Coopse – A. Van Dyck – J. Van Goyen – D. et H. Hals – Van Ostade – H. Rigaud – J. Ruisdael – D. Téniers – G. Terboch – Desportes – J. H. Fragonard – J. B. Perronneau - Hubert Robert – J. Vernet – A. Watteau.
Commissaires-Priseurs : Me[s] Etienne Ader – Maurice Rheims – Etienne Libert
Experts : MM. Lebel – Antonini – Jehanno-Lajeune.

SAMEDI 30 MARS 21 HEURES - TABLEAUX MODERNES - DESSINS ET AQUARELLES
comprenant 3 Importants Tableaux par Aug. Renoir, dont un Paysage : Cagnes « Les Collettes 1913-14 » catalogué dans l'Atelier de Renoir N° 469 P. L. 151 (hauteur 0,47 m - Largeur 0,51 m). Deux portraits de Jeune Femme par Renoir, dont celui de Véra Sergine. Toile (hauteur 0,49 m - largeur 0,59 m). « La Cour du Carrousel à Paris » par A. Marquet Toile (hauteur 0,65 m - largeur 0,81 m) « Léda et le Cygne » par Marie Laurencin. Toile (hauteur 0,92 m - largeur 0,73 m). Peintures de Chagall, Van Dongen, Rouault, etc... - *Experts : MM. Ch. Durand-Ruel – Pacitti*

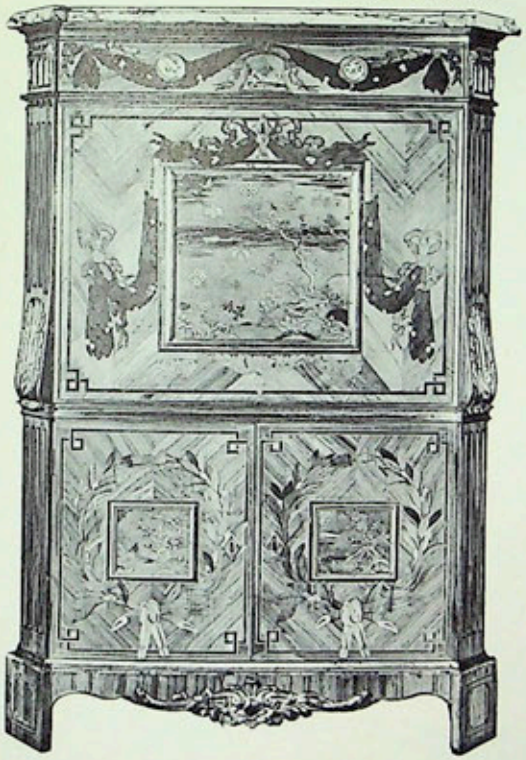
MERCREDI 3 AVRIL 14 H 30 - OBJETS D'ART et de BEL AMEUBLEMENT du XVIII[e] SIECLE - TABLEAUX et DESSINS ANCIENS
comprenant : suite de chaises et fauteuils d'époque Louis XV, fonds de canne – Important mobilier de salon comprenant dix fauteuils et deux canapés d'époque Louis XVI, attribué à C. Sené – Commodes des Epoques Louis XV et Louis XVI, estampillées ou attribuées à Gaudreau, Elleaume, Schey, etc... Rare et importante commode à deux tiroirs sans traverse en laque du Japon, riche ornementation de bronze ciselé et doré, époque Louis XV, attribuée à Antoine Robert Gaudreau – Paire d'enseignures d'époque Louis XV estampillées R.V.L.C. – Tapisseries du XVIII[e] siècle - *Experts MM. B. & J. P. Dillée – Lacoste – Catroux.*

Mes ADER & PICARD

COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS
742. 68-23

PALAIS GALLIERA

JEUDI 21 MARS - 14 h. 30 et 21 h.
COLLECTION DE Mr ET Mme HENRY VIGUIER



Secrétaire en bois de placage orné de panneaux en laque d'or du Japon Estampillé I. Schmitz - Epoque Louis XVI

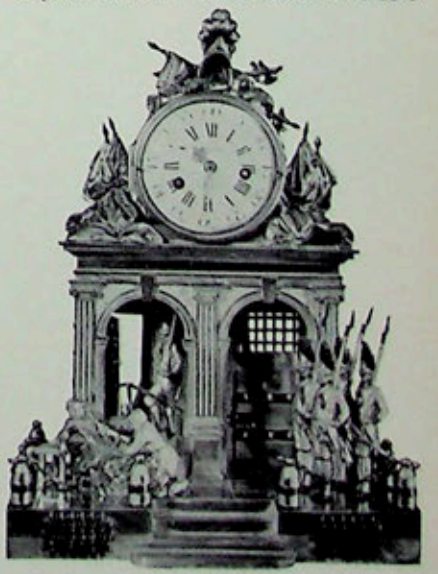
SAMEDI 30 MARS - 21 h. - TABLEAUX MODERNES

P. A. Renoir « Portrait de jeune femme » - Toile signée en haut à droite H. 0,51 - L. 0,40

SAMEDI 23 MARS - 14 h. 30 - COLLECTION HENRI LEROUX

L. Cranach « Portrait de Frédéric III » Electeur de Saxe Bois signé et daté 1533 - H. 0,12 - L. 0,13

MERCREDI 3 AVRIL - 14 h. 30
OBJETS D'ART - TABLEAUX ANCIENS



Pendule en bronze doré et patiné - Modèle dit « Le Déserteur » - Epoque Louis XVI

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JANVIER 1968 — NUMÉRO 157

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Service photographique du Musée du Prado: pages 5 à 10 – Soprintendenza alle Gallerie, Naples: pages 13 à 17 – Galerie Louise Leiris: pages 18 à 22 – Museum of Fine Arts Boston: page 25 – Service photographique des Musées Nationaux: page 25.
Agraci: page 33 – Jules Messiaen: page 31 – Mario Perotti, F. Barsotti: page 28 Fototecnica Fortunati: p. 28 – François Loyer: page 39 – Marc Lavrillier: pages 36 à 40, 44 à 50, 53 à 60, 63 à 66, 71 et 73 à 75.
Aldo Ballo: pages 67, 68, 72, 76 et 77.
Gabriotti: page 72.

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 23, 41, 51, 52, 61, 62 et 70.
Service photographique du Musée du Prado: pages 4 et 11 – Soprintendenza alle Gallerie, Naples: page 12 – Aldo Ballo: page 69.

Notre couverture
Dans la maison de couture de Mila Schön, à Milan, que vient d'installer François Catroux, la partie du magasin réservée à la vente des accessoires. Les cylindres de présentation, à gauche, et la caisse, à droite, sont en formica blanc. Les autres éléments sont en aluminium anodisé. (Voir pages 44 à 51.)

Notre prochain numéro
Un numéro spécial sur l'architecture.

Abonnements
France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 Nouveaux chefs-d'œuvre au Prado,
par Alfonso E. Pérez Sánchez

12 Deux inédits du Corrège,
par Raffaello Causa

18 Dessins recents de Picasso,
par Roland Penrose

24 Courbet pendant la Commune,
par Henriette Bessis

26 Beaux objets sur le marché italien

29 Coup d'œil sur les expositions de la saison

36 La Maison de la Culture de Grenoble,
par François Loyer

L'Œil du Décorateur

44 Haute couture à Milan

52 Club 44

58 Un chemisier italien s'installe place de la Madeleine

62 Une architecture en mouvement

67 L'appartement d'un architecte

70 Idées italiennes

Etudes de M^ES Rheims & Laurin

Commissaires - Priseurs

1 Rue de Lille - Paris 7e - Tél. 222.61.90

VENTES AU PALAIS GALLIERA

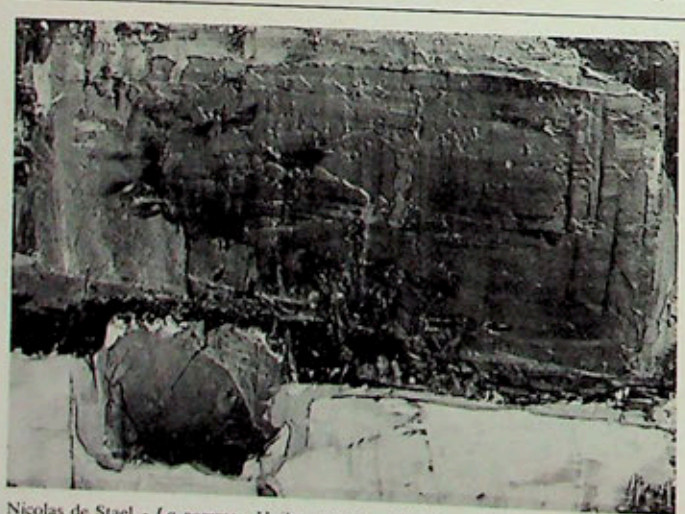
le 28 mars

Teniers - *Les Fumeurs au Cabaret* - Bois, 41,5 × 39,5 cm

Chine - Vase en bronze incrusté d'or et d'argent
Début des Ming.

Tapis Persans dits Polonais du XVII^e siècle - Tapisseries - Art d'Orient et d'Extrême-Orient
Tableaux anciens - Meubles estampillés - Objets d'art du XVIII^e siècle

Mrs. Beurdeley, Lebel, Prost, Canet, B. & JP. Dillée, Roudillon, Experts



Nicolas de Stael - *La pomme* - Huile sur toile - 24 × 35 cm - Signée en bas à droite

le 1^er avril

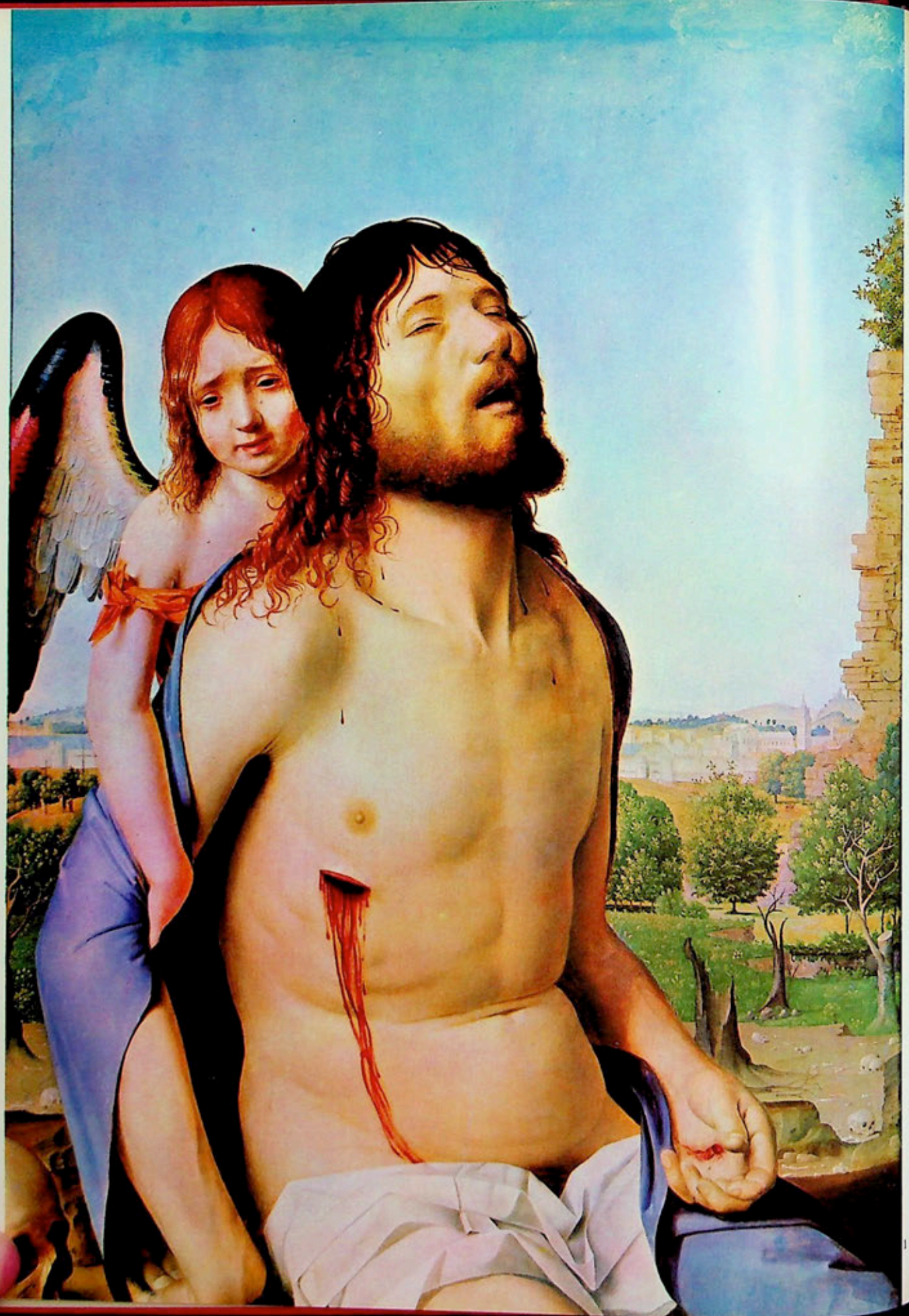
Beaux bijoux
Importants tableaux et
sculptures modernes

Mrs. Ebstein, Dubourg, Durand-Ruel
Mlle Cailac - Mr. Rosenthal, Experts

Expositions préalables:
Etudes de M^es Rheims & Laurin, 6 bis rue des Saints-Pères, Paris 7^e, Tél. 222.61.90
Catalogues illustrés en vente aux Etudes des Commissaires - Priseurs

En associant des fourrures et des meubles de classe, Knoll et Revillon ont réalisé un subtil accord de qualité, de confort et de raffinement : la douceur de la fourrure répond à la souplesse des formes et enveloppe la sobriété des lignes. Ici, le fauteuil de Bertoïa est en zorrino (sorte de mouffette proche du skunks), tandis que les deux canapés de Saarinen sont recouverts de vison brun foncé.

Revillon



NOUVEAUX CHEFS-D'OEUVRE AU PRADO

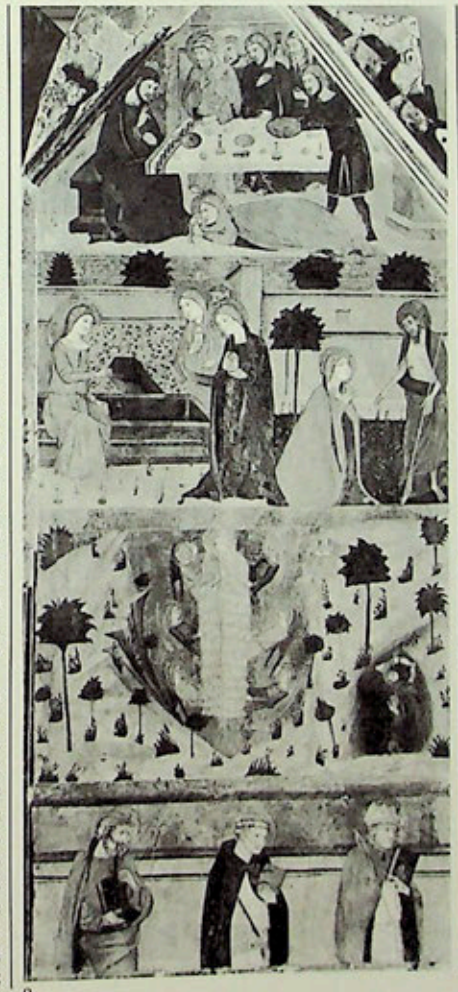
par Alfonso E. Pérez Sánchez

L'acquisition récente par le Musée du Prado d'un très beau panneau d'Antonello de Messine a été saluée par la presse du monde entier comme un événement majeur. La beauté et la rareté de l'œuvre méritaient bien l'écho admiratif qu'elle a suscité (voir page ci-contre).

Mais cette acquisition exceptionnellement heureuse s'inscrit en réalité dans une importante série d'enrichissements survenus depuis quelques années. Formé essentiellement par les très riches collections des rois d'Espagne ouvertes au public depuis 1819, le fonds des collections est constitué principalement par les œuvres des peintres favoris de la Cour depuis les primitifs flamands – si chers aux Rois Catholiques, à Charles Quint et à Philippe II – jusqu'à Rubens, peintre favori de Philippe IV, en passant par les fabuleuses séries de Titien, peintre de la Cour de Charles Quint. Parmi les artistes espagnols, tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont été en contact avec l'entourage royal sont ici largement représentés entre les deux pôles extrêmes, Velasquez et Goya, qui furent l'un et l'autre peintres de la Chambre du Roi et qu'on ne peut étudier vraiment hors du Prado où sont exposées leurs œuvres majeures.

La fusion, en 1872, de ce Musée Royal et du Musée National de la Trinité (créé avec les tableaux des couvents supprimés par les lois de 1835) donna une ampleur nouvelle aux collections. Cet apport, en effet, bien que limité presque exclusivement à la peinture religieuse, faisait place pour la première fois à des artistes peu ou mal connus, s'échelonnant de la fin du gothique aux brillantes splendeurs du baroque madrilène. Le musée acquérait dès lors sa configuration définitive. Les éditions successives du catalogue officiel dirigées depuis 1933 par le Dr Sanchez Canton, sous-directeur, puis directeur du musée – ont enregistré au fur et à mesure les acquisitions nouvelles dans des notices très succinctes. Ces acquisitions ont pris au cours des dernières années une importance accrue grâce surtout à l'augmentation des ressources propres au musée, conséquence de l'essor touristique et d'un travail d'information plus poussé sur le marché artistique espagnol et étranger. Le système d'acquisition est lié en premier lieu à son propre budget administré par un Conseil de gestion et aux achats réalisés par la Direction Générale des Beaux-Arts qui dépend du Ministère de l'Education et de la Science. (D'autres organismes s'occupent des acquisitions destinées à d'autres musées d'Espagne.) Les legs, les donations sous différentes formes, malheureusement assez rares, ont contribué tout de même à enrichir parfois le musée Enfin, la révision des dépôts effectués à la fin du siècle dernier a permis un renouvellement des collections et un enrichissement réel. Au XIXe siècle, en effet, des tableaux peu appréciés avaient été dispersés n'importe où: assemblées provinciales, municipalités, lycées, universités, administrations de toutes sortes. Certaines de ces toiles, revenues au musée, restaurées, exposées à nouveau, constituent d'importantes « nouveautés ». Si on ne peut les considérer exactement comme des acquisitions récentes, elles n'en sont pas moins de véritables découvertes pour le visiteur et pour l'amateur d'art.

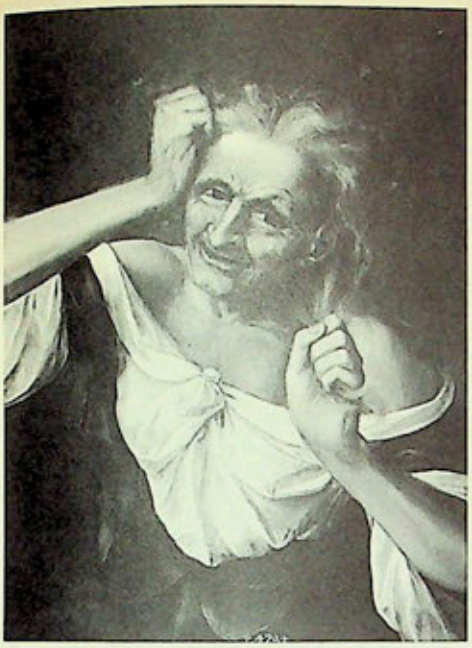
Nous choisirons comme point de départ l'année 1963, date de la publication du dernier catalogue officiel. Parmi les nouveaux apports, les œuvres espagnoles sont en majorité. L'œuvre la plus ancienne est sans doute un remarquable devant d'autel catalan, provenant de l'église pyrénéenne de Guills, acquis par le Conseil de gestion dans une collection



2

1 Antonello de Messine : « Le Christ mort soutenu par un ange ». 74×51 cm. 2 Pedro Serra : « Retable de la Madeleine ». 280×92 cm.

catalane, admirable exemple du style roman tardif, au dessin serré, aux couleurs intenses, cernées de traits noirs énergiques.
Viennent ensuite, dans l'ordre chronologique, deux retables, ou plutôt deux fragments de retables dédiés à saint Jean Baptiste et à la Madeleine (voir page 5). Ils proviennent du monastère aragonais de Tobed et ont été acquis par le musée dans une collection privée de Barcelone. Une étude en cours, qui sera publiée incessamment, a établi le rapport existant entre ces panneaux et l'une des œuvres capitales de la peinture catalane du XIVe siècle, appartenant à une collection privée, la « Vierge du lait » où le roi Henri de Trastamare, sa femme Jeanne Emmanuelle et les infants Jean et Léonore sont représentés comme donateurs. Les panneaux acquis par le Prado constituaient sans doute les volets accompagnant ce panneau central, œuvre caractéristique de l'atelier des frères Serra, peinte certainement entre 1370-1375, et prennent de ce fait une place essentielle dans les collections de peinture médiévale du musée. Le délicat esprit narratif d'influence siennoise, la grâce calligraphique du paysage, la vivacité des visages, légèrement poupins mais délicieux de caractère, donnent un charme exceptionnel à ces peintures qui comptent parmi les productions les plus exquises de l'Espagne d'alors. Les collections de la Renaissance ont été complétées par l'achat d'un beau panneau représentant sainte Madeleine agenouillée devant trois saints dominicains, œuvre de Jean de Bourgogne, artiste français dont la personnalité fortement italianisée, domine le premier tiers du XVIe siècle en Castille.
Le XVIIe siècle – le « siècle d'or » du baroque, déjà magnifiquement représenté au Prado – s'est encore enrichi de quelques pièces remarquables. La plus ancienne d'entre elles est simplement revenue sur les murs qu'elle n'aurait jamais dû quitter. Il s'agit de « l'Incendie de Troie », œuvre importante de Francesco Collantes, d'autant plus exceptionnelle que les sujets mythologiques sont rares dans la peinture espagnole (voir page 7). Elle appartenait, en fait, au Prado depuis sa création puisqu'elle provenait du Palais du Buen Retiro, lieu de repos et de fêtes de la Cour au temps de Philippe IV, pour lequel elle fut peinte. Le tableau était déposé, et presque oublié, depuis 1880 à l'Université de Grenade d'où il a regagné récemment le musée. Complètement renouvelé après son nettoyage et sa restauration, il représente parfaitement l'aspect profane et héroïque de la peinture baroque que très peu d'Espagnols ont cultivée. Son auteur, Francesco Collantes, est un des rares artistes espagnols du XVIIe siècle que connurent les érudits français contemporains grâce au très beau paysage, « Moïse devant le buisson ardent », que possédait Louis XIV et qui se trouve aujourd'hui au Louvre.
Mais parmi les peintures baroques espagnoles récemment acquises, la plus importante est sans doute le « Portrait de Nicolas Omazur » de Murillo, tableau cité par les biographes anciens et acquis chez un collectionneur parisien (voir page 7). Surestimé par le romantisme en tant que peintre religieux, Murillo est aujourd'hui trop déprécié à ce point de vue. Le Murillo réaliste, vibrant et poétique, peintre des gamins des rues et des mendiants, connut une faveur moins oscillante. Mais le Murillo portraitiste reste encore pratiquement à découvrir: équilibré et sévère, élégant et grave à la fois, unissant à une distinction mesurée, digne de Van Dyck, une sobriété

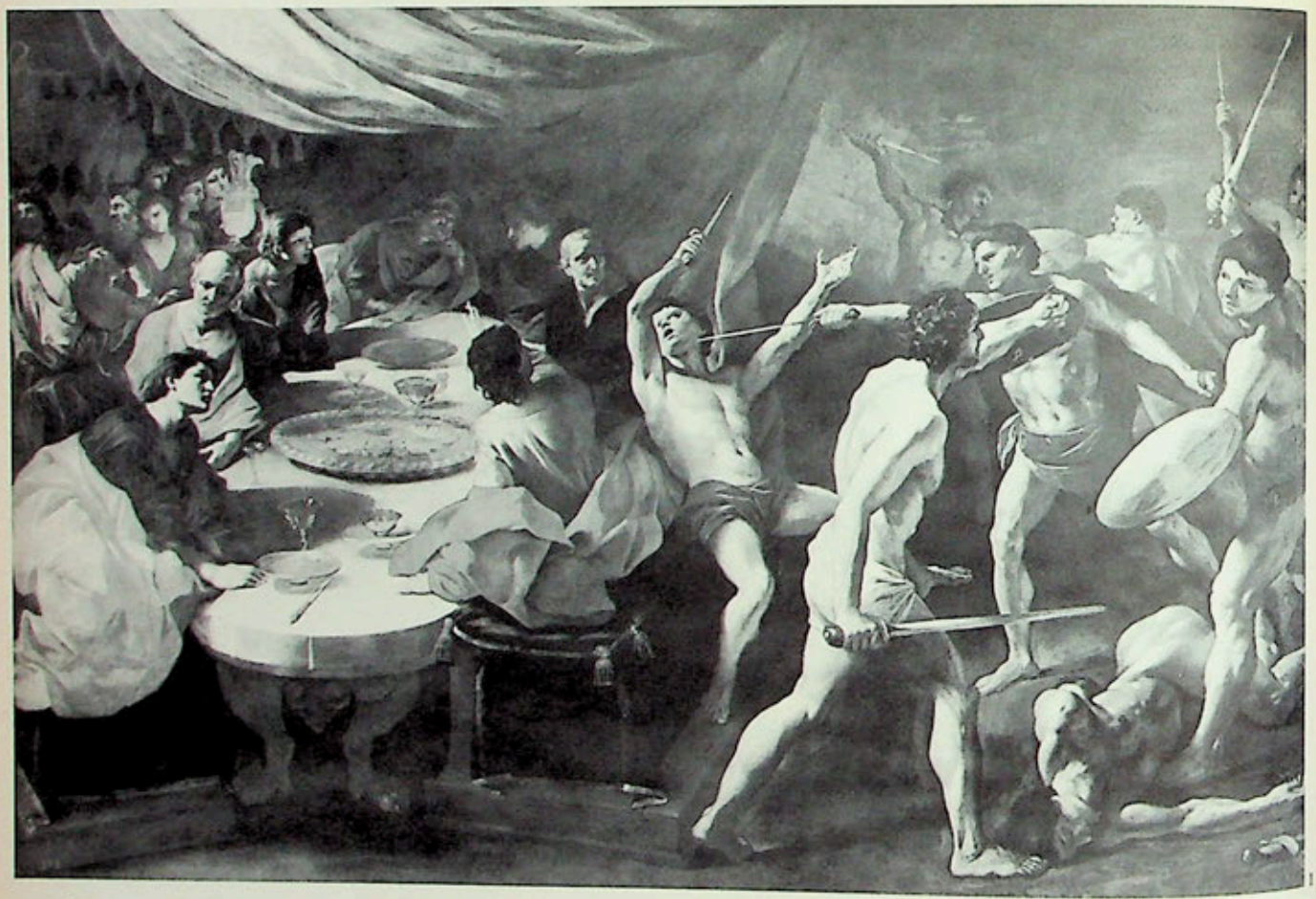


1 Guido Reni : « Hypomène et Atalante ». 206 × 297 cm.
2 Quentin Metsys : « Vieille Femme ». 55 × 40 cm.
3 Bartolomé Esteban Murillo : « Portrait de Nicolas Omazur ». 83 × 73 cm.
4 Francisco Collantes : « Incendie de Troie ». 143 × 197 cm.

de couleur proprement espagnole. Le portrait de Nicolas Omazur, un Flamand d'Anvers, poète et marchand, ami personnel de l'artiste (dont il fit graver le portrait en Flandre en 1683), est un exemple très représentatif du portrait moral et allégorique dans le goût baroque et aussi de la maîtrise de Murillo en ce domaine. Entièrement vêtu de noir, il apparaît dans un ovale en trompe-l'œil, portant une tête de mort qui évoque la vanité du monde terrestre. Le portrait avait un pendant, représentant la femme du modèle, dont il n'existe plus qu'une copie, dans la collection Stirling à Glasgow. Elle tient une rose qui exprime le caractère éphémère de la beauté.

Pour les XVIII[e] et XIX[e] siècles, il faut signaler, parmi nombre d'œuvres mineures, deux acquisitions remarquables de l'un des plus grands maîtres de l'art universel. Il s'agit de deux Goya, pratiquement inconnus jusqu'à présent, qui viennent s'ajouter à la collection déjà fort riche de ceux que possède le Prado. La « Corrida » a été donnée par le collectionneur et antiquaire anglais Thomas Harris, qui déjà avait prouvé, par d'autres donations, son attachement au musée (voir page 11). Il y a un rapport évident entre cette très belle toile et une lithographie des dernières années de Goya, « Les Taureaux de Bordeaux ». La technique est assez inattendue et la facture diffère tellement de celle employée habituellement par Goya qu'on a parfois douté de l'attribution au maître et qu'on a même avancé le nom d'Eugenio Lucas aussi bien pour cette peinture que pour une autre scène semblable conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Mais les précisions récemment apportées par M. de Salas ont dissipé tous les doutes à ce sujet. M. de Salas, en effet, compare cette toile à un autre tableau de Goya parfaitement documenté et daté de juillet 1824, qui appartient à la marquise de Baroja. Il cite un texte des « Mémoires traditionnelles de Don Francisco de Goya », écrites par un chartreux ami du peintre, le Père Thomas Lopez. Celui-ci mentionne certaines petites toiles que possédait Goya et qu'il avait « peintes sans pinceaux, en posant la couleur avec de petits couteaux de roseau qu'il fabriquait lui-même et dont il se vantait d'être l'inventeur ». C'est bien cette technique du couteau de palette en roseau que nous trouvons sur notre toile. La date de 1824, qui correspond à celle des lithographies de Bordeaux, explique la parenté existant entre elles. Elle est d'ailleurs d'une si haute qualité qu'on s'étonne des réserves formulées à son sujet. Des détails comme le cheval tombé, si pathétique, si vrai, l'élan énergique du taureau qui charge, font de cette toile une œuvre tout à fait significative.

L'autre tableau, acquis par le Conseil du Musée, présente un intérêt d'un tout autre ordre. C'est une ébauche de la grande toile peinte en 1798 pour la sacristie de la cathédrale de Tolède, « L'Arrestation du Christ » (voir page 9). On a longuement discuté de la capacité ou de l'incapacité de Goya à traiter les sujets religieux. Il est certain que le tableau définitif, dont cette esquisse constitue la première pensée, est loin d'être l'une de ses œuvres majeures. Mais les éléments les plus animés, les plus frappants, c'est-à-dire les effets d'éclairage, directement issus de Rembrandt, ont plus de relief dans l'ébauche. La maîtrise de la technique, l'empâtement de la touche vibrante et fragmentée, créent sur cette petite toile étincelante un mystérieux effet dramatique. Le Prado conserve peu d'œuvres aussi proches par leur texture de la peinture informelle d'aujourd'hui.



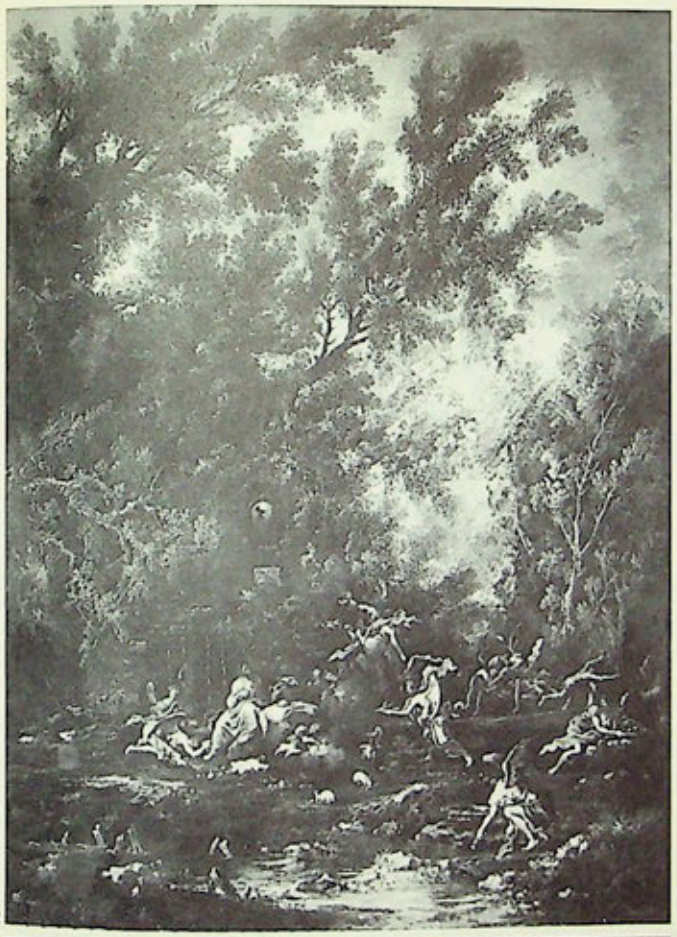
1

Après ces tableaux exceptionnels on ne peut guère citer encore, pour la peinture espagnole, qu'une toile dont l'intérêt est plus historique qu'artistique. Il s'agit d'une vue de la rotonde centrale du musée, peinte en 1845 par Pedro Kuntz, artiste allemand établi en Espagne, grand-père du meilleur portraitiste de la génération romantique et directeur du musée, Federico de Madvazo. La toile, qui était connue par une lithographie, vaut surtout comme évocation d'une époque. Elle appartenait à la Capitainerie générale de Barcelone qui l'a déposée au musée pour une durée indéterminée, en échange d'une autre toile plus en rapport avec les destinées militaires de la Capitainerie.

Quant aux collections flamandes, elles se sont enrichies de deux œuvres d'un très grand intérêt. Une « Tentation de Saint Antoine », attribuée à Bosch, œuvre d'une personnalité puissante et indépendante, distincte de Bosch lui-même, mais s'exprimant néanmoins dans un style très proche de celui du maître. Le Conseil du Musée a acquis chez un particulier un panneau magnifique lui aussi, malgré son mauvais état de conservation, représentant une « Vieille Femme

se passant la main dans les cheveux », par Quentin Metsys. L'œuvre, certainement symbolique – allégorie de la vieillesse détruisant la beauté – est caractéristique du climat moral de l'humanisme où se meut Metsys. Le panneau est intéressant non seulement par sa qualité et par son sujet, illustrant un aspect de la thématique flamande peu représenté au musée, mais encore parce qu'il a appartenu à l'une des plus grandes collections espagnoles du XVII^e, celle du marquis de Leganès dont il porte le cachet et le numéro d'ordre. L'inventaire de cette collection, établi en 1655, décrit minutieusement le panneau et l'attribue déjà à « maître Quentin », c'est-à-dire à Metsys. Parmi les nouvelles acquisitions, la seule œuvre française est une petite toile sobre et expressive, une « Vanitas », œuvre certaine de Jacques Linard. Un livre de parchemin rugueux, une tête de mort et un œillet dans un vase transparent sont les seuls éléments de cette très belle composition à signification morale, si caractéristique du XVII^e siècle.

Mais c'est dans le domaine de l'art italien que le musée a fait son acquisition la plus spectaculaire. Il s'agit du « Christ mort soutenu par un ange », attribué déjà avec certitude à Antonello de Messine. L'œuvre est considérée comme l'une des plus importantes, tant du point de vue historique que du point de vue artistique, parmi toutes les acquisitions nouvelles réalisées par les musées du monde entier. Le Prado, dont les collections flamandes sont si riches, possède par contre très peu de primitifs italiens. On sait combien il est difficile de trouver actuellement sur le marché des œuvres italiennes de qualité. D'où la surprise et l'admiration provoquées par l'offre, venue d'un particulier, d'une œuvre admirable absolument inconnue. Son extraordinaire qualité s'affirmait au premier coup d'œil alors que l'attribution était encore incertaine. On a même pensé un moment à une œuvre exceptionnellement belle de Cima da Conegliano. Une fois le tableau acquis, le nettoyage et la restauration ont révélé son extraordinaire qualité, et des traits stylistiques qui imposaient à l'évidence l'attribution, unanimement acceptée dès maintenant:



2

3

4

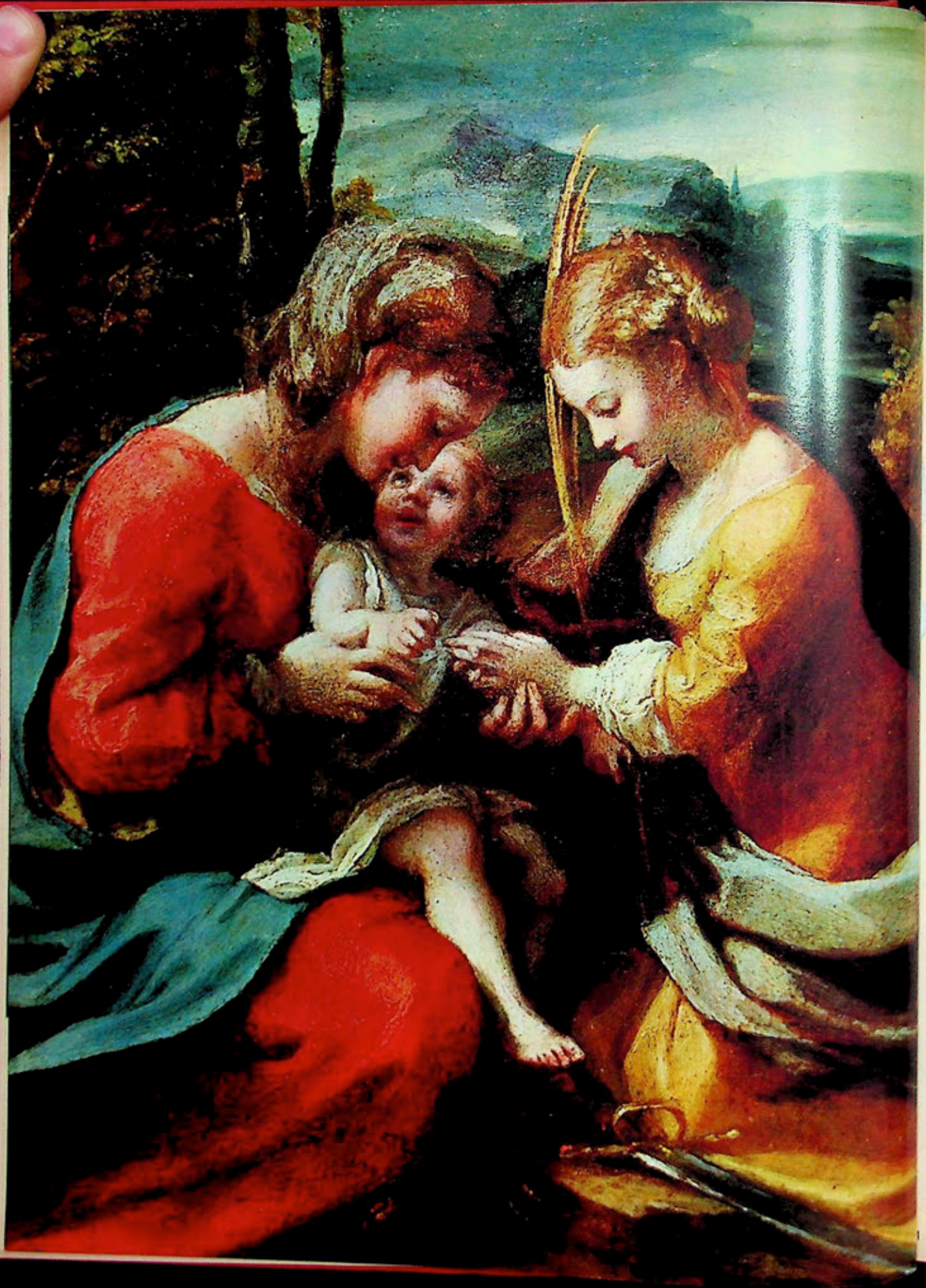
1 Giovanni Lanfranco: « Banquet avec des Gladiateurs ». 233×353 cm. 2 Alessandro Magnasco: « Le Christ servi par les anges ». 193×142 cm. 3 Annibal Carrache: « Vénus et Adonis ». 210×322 cm. 4 Francisco de Goya: « L'arrestation du Christ ». 40×23 cm.

Antonello de Messine; et qui plus est, un Antonello dans un état de conservation étonnant. On ne sait rien de précis sur les origines de l'œuvre. D'après certains renseignements fournis par son ancien propriétaire, le tableau aurait été acquis au siècle dernier à Monforte de Lemos, en Galice où subsiste une importante collégiale, fondée au XVIe siècle par un grand mécène et collectionneur, le cardinal Rodrigo de Castro. De cette collégiale, qui conserve encore des tableaux du Greco, d'Andréa del Sarto et de Jean de Bologne, proviennent quelques chefs-d'œuvre de la peinture flamande, comme le triptyque de Van der Gœs, aujourd'hui à Berlin. Il est possible que le panneau d'Antonello ait la même origine bien que, pour le moment, aucun document ne le prouve. La beauté de l'œuvre se passe de commentaires. Le corps puissant, aux volumes arrondis et fermes, se dresse au bord du sépulcre. Le bras droit est retourné, dans un raccourci accentué, la main gauche à demi fermée s'abandonne sur la cuisse. Le visage du petit ange aux ailes multicolores, qui le soutient en pleurant, apparaît tout contre la tête renversée du Christ aux yeux fermés, à la bouche entr'ouverte. Le paysage limpide, qui montre au fond une ville fortifiée au bord d'un golfe, a été rapproché des vues de Messine figurant sur les estampes du XVe siècle. Entre ces lointains et le premier plan, s'étend une prairie plantée de quelques arbres. Plus près, le sol est couvert d'ossements, comme sur certaines autres œuvres d'Antonello.

Une merveilleuse sérénité faite d'abandon mélancolique, dans l'immobilité de la nature, se dégage de ce panneau dont chaque élément concourt à l'équilibre parfait de l'ensemble. Les œuvres d'Antonello, qui sont peu nombreuses, n'ont pas encore été classées dans un ordre chronologique définitif. Les étapes de sa formation présentent encore des lacunes. Il est donc difficile d'insérer cette œuvre dans le « Corpus » du maître. Le contact avec des œuvres vénitiennes de l'entourage des Bellini est pourtant évident. On sent même certaines réminiscences mantegnesques dans la falaise rocheuse, fortement stratifiée, qui ferme la composition à droite. Les éléments flamands,

1 Pedro Kuntz : « La Rotonde du Prado ». 133×80 cm. 2 Francisco de Goya : « Scène de corrida ». 38×46 cm. (Suite en page 34)

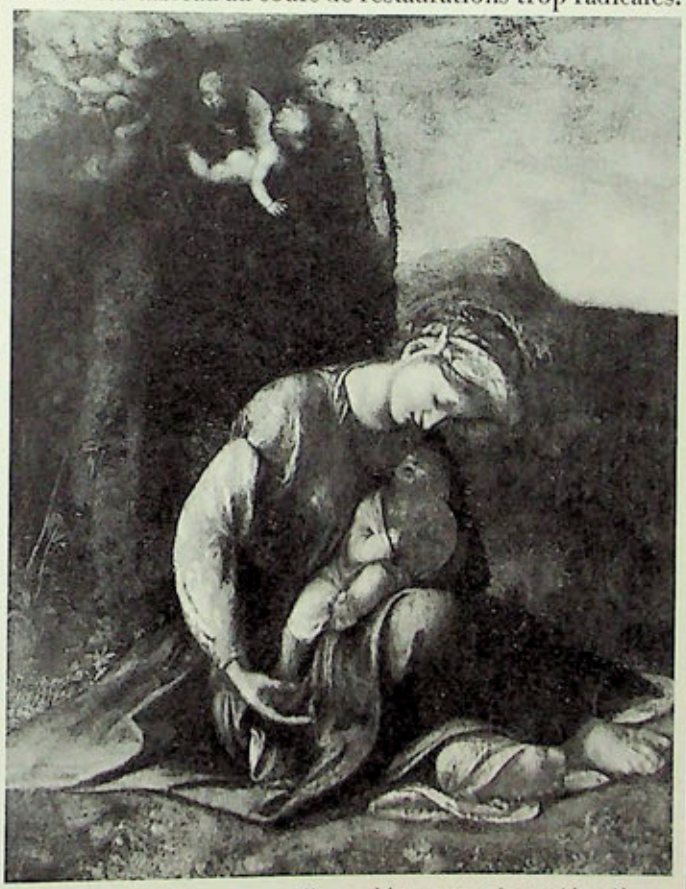
2



DEUX INEDITS DU CORREGE

par Raffaello Causa

Le professeur Raffaello Causa, directeur de la Pinacothèque de Capodimonte, à Naples, analyse ici les compositions, demeurées à l'état d'ébauches, qu'a révélées l'examen radiographique de deux célèbres peintures du Corrège, le « Mariage mystique de sainte Catherine » et « La Zingarella ». L'auteur évoque ensuite les dommages subis par ce dernier tableau au cours de restaurations trop radicales.



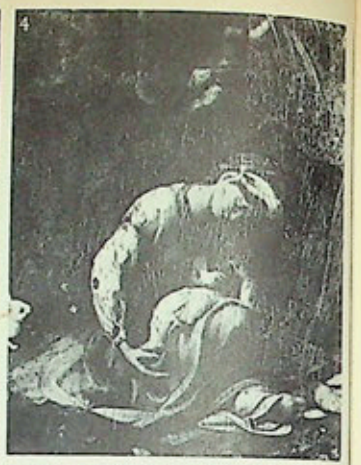
2

La campagne d'examens radiographiques menée systématiquement sur les tableaux du XV^e^ et du XVI^e^ siècle conservés au musée de Capodimonte continue à apporter des résultats des plus intéressants, parfois même sensationnels (1). Je suis heureux de pouvoir présenter ici pour la première fois les images indiscutables et nettes — encore que non visibles à l'œil nu dans leur valeur originelle — de deux « inédits » du Corrège, révélés par la radiographie : deux œuvres de jeunesse, que l'artiste lui-même n'a pas voulu détruire et qu'il a recouvertes d'autres compositions qui devaient prendre place parmi les œuvres les plus appréciées, les plus étudiées, de la Renaissance italienne : le « Mariage mystique de sainte Catherine » et « La Zingarella » l'une des

1 *Le « Mariage mystique de sainte Catherine », après la restauration de 1965. Naples, Musée de Capodimonte*
2 *« La Zingarella », après la restauration de 1965. Naples, Musée de Capodimonte.*

œuvres les plus fameuses de notre Cinquecento, mais qui connut pourtant un triste destin avant d'être célèbre, et même après.
Il est curieux de constater que les deux tableaux sur bois du Corrège entrés à Capodimonte avec les collections Farnèse (le « Saint Antoine abbé », lui, vient de la sacristie de l'église des Gerolamini à Naples) ont révélé l'un et l'autre, sous la couche superficielle, la préexistence d'une première peinture, de composition différente. Il serait intéressant d'étendre ces recherches à toutes les œuvres de jeunesse de l'artiste, et de voir s'il avait alors l'habitude de réutiliser des supports anciens déjà peints: ceci confirmerait l'assertion de Vasari — à vrai dire moins romanesque qu'on ne pouvait le penser jusqu'ici — assertion selon laquelle Corrège était un peintre pauvre et fort économe: « Antonio voulait toujours épargner, comme quelqu'un qui est écrasé par les charges de famille »: goût très prononcé de l'économie, par conséquent, mais aussi sens critique exaspéré qui le poussait à récuser des œuvres même de belle qualité, comme le révèlent les radiographies publiées ici. « A vrai dire », écrit Vasari dans l'édition de 1568 de ses « Vies », « il se sous-estimait lui-même; connaissant ses difficultés, il se jugeait incapable d'atteindre en art la perfection qu'il souhaitait ». « La Zingarella » et le « Mariage mystique » appartiennent l'un et l'autre à cette période de sa jeunesse qui fut celle d'un développement intense, celle aussi d'une maturité précoce, comme Longhi l'a bien montré récemment: vers 1515 « La Zingarella » et quelques années plus tard le « Mariage mystique » (en 1517 dit Lanzi, et cette date figurait sans doute dans une inscription aujourd'hui disparue, reproduite sur la gravure de Moette. « La Zingarella » (fig. 2) doit être située dans le même registre que « L'Adoration des Mages », du Brera et absolument dans le même environnement fantastique, bien que la composition soit réduite ici à la seule figure de la protagoniste. On ne pouvait en parler mieux que ne l'a fait Longhi évoquant « l'invention inédite d'une composition enveloppante et tournante d'où se dégagent les figures précieuses dans une gamme de tonalités subtiles et irisées, d'origine vénitienne, mais qui a pu se propager par l'intermédiaire de Ferrare ». On est ici au cœur de cette « crise culturelle à l'issue difficile » qui détachait l'artiste, tout juste âgé de vingt-cinq ans, des préjugés de la rigoureuse emprise mantegnesque, à peine tempérée par un certain jeu de clair-obscur issu de Léonard de Vinci mais marqué par une ambiance provinciale. Et voici, sur le même panneau (à quelques saisons d'intervalles, quelques années peut-être) voici un Corrège parmi les plus anciens — sans discussion possible — un Corrège certainement autographe et qu'on ne pourrait imaginer plus mantegnesque, un Corrège enfin d'autant plus singulier que sa composition ne se retrouvera jamais chez le peintre, tout au moins dans ses œuvres aujourd'hui connues. Si l'on y regarde bien (en effet les radiographies ne parlent pas toujours « claris verbis »), on verra que sur le panneau de la Zingarella, l'artiste avait d'abord représenté une Pietà, ou, plus précisément, le Christ mort dans les bras de la Vierge (fig. 8). La tête de la Vierge apparaît nettement, avec des caractères tels qu'ils abolissent toutes réserves s'il en existait encore, à propos des petites œuvres de jeunesse et même d'adolescence du Corrège, publiées par Longhi dans « Paragone » en 1958. On décèle aisément le contour clair de la main droite, pliée en avant, le poignet arqué et les doigts qui retombent sur le front du Christ (mais là, il faut deviner le geste, car on aperçoit à peine la racine du nez); quant à la main gauche, elle aussi est clairement visible, elle se tend doucement vers l'épaule. Cette composition insolite, d'une intensité pathétique, la Vierge qui embrasse le Christ mort, est évidemment une première pensée exécutée à l'époque des *tondi* pour l'église Saint André de Mantoue, c'est-à-dire entre la première et la seconde décennie du siècle: en même temps que la « Sainte Famille avec saint Jean » autrefois dans la collection Bruni à Venise, et que la « Vierge à l'œillet », d'une collection privée lombarde. Nous avons là le prélude à une évolution encore en puissance dans la voie, si librement suivie, d'un apprentissage des modules mantegnesques, le modèle très différent de lui, mais qui se présentait comme le « genius loci » incontesté. Il est vrai que nous ne connaissons pas chez Mantegna ce thème pathétique de la main appuyée sur la tête du Christ mort, mais il ne s'agissait plus d'une nouveauté, depuis la « Pietà » avec saint François de

3


4

5

6

7

Francesco del Cossa, aujourd'hui à Paris (Musée Jacquemart-André et la « Pietà » de la Galerie Malaspina, de Pavie, œuvre ferraraise datant des premières années du XVI[e] siècle. Le tableau « refusé », dont la trace est conservée sous le « Mariage mystique » est d'une lecture plus aisée (fig. 9 et 10) (et si quelqu'un doutait encore de l'authenticité de l'exemplaire Farnèse parmi tant de répliques et de copies, le voilà servi!). Il est juste de souligner ici que le récent nettoyage (réalisé par Leonetto Tintori en 1965) a rendu au petit tableau des éclats de pierres précieuses et des nuances chromatiques d'une rare finesse, impossibles à déceler jusqu'ici, sous la vulgaire patine blonde des vernis oxydés: de ce fait, on est tenté de retarder encore un peu la date de 1517, communément retenue autrefois, pour situer la peinture à l'époque de la « Chambre de saint Paul » au moins, et près du « Noli me tangere » du Prado. Il s'agit donc d'un Corrège retour de Rome. L'agencement de la composition n'est-il pas la simplification du schème adopté par Raphaël pour la « Madone Canigiani » aujourd'hui à Munich? Comment expliquer autrement un raphaélisme si marqué? S'il est, dans toute la carrière du Corrège, une œuvre qui suppose absolument le voyage à Rome, et ceci à une date précoce, c'est bien ce panneau très petit, mais déjà achevé dans ses formes d'expression en tant que manifeste des temps nouveaux pour la peinture en Emilie. Mais la radiographie elle-même apporte de nouvelles lumières en ce sens. Retournons l'image: nous découvrons une œuvre antérieure sur un tout autre sujet, qui semble répéter, au moins dans sa mise en page générale, la « Madone Campori » de la Galerie de Modène. L'inclinaison de la tête est la même, la courbe de l'épaule aussi, avec cette différence qu'ici, le bras est tendu vers l'angle inférieur du tableau et qu'il est visible tout entier, au moins jusqu'au poignet qui se détache en clair. Le premier plan, formant comme un parapet en léger raccourci, est un élément qu'on retrouve dans d'autres compositions du Corrège. On ne distingue rien de plus, et en tout cas, aucune trace de l'Enfant Jésus: on peut supposer qu'il s'agit d'un tableau commencé, puis abandonné en cours d'exécution, car sur une surface déjà si restreinte en elle-même (28×24 cm), effacer ou détruire seulement la partie centrale n'aurait eu aucun sens. Les quelques traces subsistantes permettent pourtant d'en deviner davantage sur l'inspiration de la composition. En effet, le bras tendu semble complété par le bord d'une draperie retenue par la main. Il est probable qu'ici encore, le Corrège reprend, de mémoire, sans s'appliquer à une répétition précise, mais au contraire avec une totale liberté d'imagination, l'image qu'il a retenue de ce bras tendu beaucoup plus hardiment pour retenir des draperies infiniment légères, de la « Madone au voile » de Raphaël, ou de la « Madone au diadème », toutes les deux au Louvre aujourd'hui. Ceci confirme, s'il en était besoin, non seulement la thèse du voyage à Rome en 1518-1519, déjà démontrée par Longhi (2), mais surtout la nécessité de retarder en conséquence le précieux petit tableau napolitain.

Telle est donc l'importance exacte des deux « trouvailles » radiographiques. Mais ce résultat justement nous permet, nous impose même, d'aborder un problème sur lequel il n'est pas possible de garder plus longtemps le silence, si pénible que ce soit: il s'agit d'éclaircir les raisons pour lesquelles « La Zingarella » cette peinture qui fut pendant deux siècles au moins la plus célèbre, la plus admirée, la plus souvent recopiée de la Pinacothèque de Naples, se présente aujourd'hui à l'état de misérable débris, usé, lacéré, vidé pour une grande part de sa valeur picturale originelle, réduit à l'état de larve ternie et décolorée, au point de n'être plus aujourd'hui un tableau, mais le pâle souvenir d'une œuvre fameuse.

C'est en 1935, à la suite d'une restauration hasardeuse, et certainement inopportune, que « La Zingarella » changea radicalement d'aspect, perdit toute une série de détails merveilleux, ceux-là même qui avaient fait sa célébrité démesurée — et se transforma en une image inerte, enfouie sous une couche uniforme de bitumes et de vernis opaques: c'est l'une des plus illustres victimes de la restauration, au moment où cette activité abandonnait l'empirisme traditionnel et fantaisiste pour devenir une discipline scientifique moderne. Il est difficile de comprendre comment un tel massacre a pu être accompli; il est plus difficile encore d'en comprendre la dynamique interne; malheureusement, les deux responsables du désastre ont disparu l'un et l'autre. Sergio Ortolani, alors directeur de la Pinacothèque de Naples, est mort en 1949 et le restaurateur, Stanislas Trojano, quelques années plus tard. Il n'existe pas de relation imprimée de cette malheureuse restauration; le « rapport technique » qui aurait dû être conservé dans les archives du service de restauration ne s'y trouve pas (3). Les seules indications dont nous disposions sont celles que peuvent fournir les neuf photographies exécutées pendant les travaux de Trojano (fig. 3-5) et conservées dans les archives de la Surintendance (4). Mais la nouvelle restauration réalisée par Leonetto Tintori en 1965 a apporté d'autres indications et a permis d'étudier l'œuvre débarrassée des repeints récents ainsi que des embus qui empêchaient la lecture de l'original dans ses véritables valeurs (fig. 6 et 2). Mais l'accident reste irréparable, accident survenu par le fait de deux personnes parfaitement estimables pourtant, un restaurateur scrupuleux, bien que de formation technique superficielle et un savant réputé, l'un des grands spécialistes italiens de l'entre-deux-guerres, l'un des connaisseurs les plus qualifiés qu'ait comptés l'administration italienne des Beaux-Arts. Et pourtant, si l'on compare la vieille photographie Alinari, prise au début du siècle ou la gravure de Porporati (fig. 7) et les nombreuses copies anciennes exécutées d'après le tableau à partir du XVII[e] siècle (à commencer par celle de l'Ambrosienne, la plus ancienne sans doute — que le regretté Bottari pensait pouvoir attribuer à Fede Galizia (5)) avec le tableau tel qu'il est sorti des mains de Trojano il y a une trentaine d'années, on reste sidéré devant le désastre: disparu, volatilisé, le grand ange qui s'accrochait, en haut à droite, à la grande feuille de palmier, effacée elle aussi naturellement; disparus les branchages et les troncs d'arbres de ce même côté,

3 *« La Zingarella » telle qu'elle se présentait en 1937, avant la restauration de Trojano.* **4** *« La Zingarella » au début de la restauration de Trojano (1937).* **5** *« La Zingarella » après la restauration de Trojano (1937).* **6** *« La Zingarella » après le « nettoyage » de Tintori (1965).* **7** *« La Zingarella ». Gravure de Porporati.* **8** *Radiographie de « La Zingarella » (1965).*

le petit lapin blanc qui apparaissait à gauche, le petit oiseau perché sur la haie, et les arbres et les feuillages qui s'enroulaient sur le tronc derrière la Vierge: tout a été unifié sous une même patine sombre, ouverte seulement sur la figure centrale et cachant le reste de la scène dans une obscurité impénétrable. Comment Sergio Ortolani a-t-il pu tolérer de tels ravages sur une œuvre à la restauration de laquelle il dut s'attacher — cela, nous pouvons en être sûrs — avec la conscience, la dévotion, pourrait-on dire, qui lui étaient propres dans l'accomplissement de sa tâche? Nous pouvons être certains qu'il s'est livré d'abord à une étude approfondie, qu'il a constamment suivi la main, pour ne pas dire le souffle même du restaurateur. Il suffit d'avoir lu quelques-uns de ses nombreux textes critiques pour voir quel solide érudit et quel fin lettré il a été, quel philologue averti aussi, radicalement éloigné de tous points de vue superficiels ou approximatifs, comme de tout exhibitionnisme.

Mais procédons par ordre, car en suivant les étapes de ce nettoyage néfaste à travers les photographies conservées, on reconnaît quelques résultats positifs, insuffisants certes pour contrebalancer un désastre aussi étendu, mais permettant de comprendre les intentions louables qui motivèrent l'entreprise. C'est au cours de cette opération en effet que furent remis au jour le groupe de petits anges, en haut à gauche, et l'ange du centre, plus petit, qui devaient se distinguer assez mal auparavant, puisqu'ils sont interprétés librement dans la gravure de Porporati, soucieux pourtant d'une scrupuleuse fidélité, et puisqu'ils ne sont pas même indiqués dans les copies du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècles.

La mise au jour de nouveaux détails inconnus aurait été aberrante si, dans le même temps, par négligence, d'autres éléments fameux avaient été détruits. Ortolani était convaincu, en effet, que les parties supprimées par Trojano n'étaient que des ajouts, des falsifications du XVII^e^ siècle. Comme nous l'avons dit, la relation scientifique de la restauration a disparu des dossiers de la Surintendance. Mais nous possédons la copie d'une lettre d'Ortolani datée du 9 mai 1935, à propos de cette intervention. On peut y lire ceci: « Nous avons eu la chance, grâce à ce nettoyage, de découvrir le véritable original du maître, défiguré au XVII^e^ siècle par de très importants repeints. » La même lettre annonçait une étude exhaustive, qui devait paraître dans le *Bollettino d'Arte* et apporterait tous les éclaircissements nécessaires, toutes les révélations livrées par le travail accompli. L'étude ne fut jamais publiée, et ceci permet de penser qu'en fin de compte, Ortolani lui-même dut se trouver embarrassé pour justifier les résultats obtenus (6).

Les macrophotographies, les analyses chimiques effectuées à l'époque n'ont pas été conservées. Nous ne possédons plus que quelques photos de détails. Pourtant, cette documentation, si restreinte soit-elle, semble justifier le point de vue d'Ortolani: les détails supprimés alors offrent une consistance de matière, une fluidité de touche, assez différentes de celles des parties qui, par leur surface compacte et brillante restituent sans aucun doute l'aspect véritable de la texture chromatique originale. On y trouve en outre une preuve explicite, irréfutable: la suppression du lapin a fait apparaître, exactement au même endroit, une touffe de fleurs qui ne pouvait être que du Corrège lui-même (fig. 2). L'hypothèse d'un « repentir » est peu vraisemblable étant donné le fini d'exécution des fleurs qui, à la différence du lapin, résistèrent aux solvants. Il faut remarquer d'autre part que la présence du petit animal constitue un détail insolite, dont on ne peut trouver l'équivalent que dans la fresque provenant de l'église San Quirino, aujourd'hui à la Galleria Estense, à Modène.

Tels sont les éléments qu'apportent les quelques documents subsistants de la restauration exécutée en 1935. Mais d'autres

9

10

arguments en faveur de la thèse d'Ortolani peuvent être tirés de la nouvelle restauration, entreprise en 1965, non dans le seul but d'éclaircir la complexe aventure de « La Zingarella », mais surtout pour des raisons inéluctables de conservation: la couleur était à nouveau dangereusement écaillée, et à moins d'une intervention immédiate, on pouvait craindre une perte irréparable (fig. 6 et 2). Cette fois, le nettoyage a été exécuté sans la moindre concession à l'agrément du sujet (7). Certes, aux yeux du « grand public », le tableau semblera en plus triste état qu'il n'était il y a dix ans, débarrassé de la couche fumeuse qui égalisait au moins la mosaïque déchiquetée que constituent à la surface la couleur originale, les replâtrages, les repeints plus ou moins anciens. Pourtant, sur le plan de la remise en état, dans les limites possibles, les résultats sont indéniables, dès que l'on dépasse cette première impression de malaise. Tout d'abord, la tonalité générale est maintenant la vraie: non pas celle, absolument arbitraire, imposée par Trojano — entre le « brun Van Dyck » et la « terre de Sienne » — mais une gamme fraîche, riche de passages finement modulés. La suppression des repeints *récents* a fait réapparaître l'échappée de paysage au fond à droite: le ciel, la falaise, la montagne (on croit voir, inversée, la composition du paysage qui se trouve sur le petit « Saint Sébastien » récemment révélé par Testori (8). Trojano avait déjà découvert une trace de cette trouée de ciel, mais ne sachant pas comment l'accorder à l'ensemble, il avait jugé préférable de la faire disparaître sous une couche bitumeuse. C'est sur ce fond clair qu'était peint l'ange à la feuille de palmier et les troncs d'arbres. Mais par qui, et quand, ce détail avait-il été détruit? On remarque sur la bande verte qui coupe le fond, une lacune, une éraflure verticale (préservée par la nouvelle restauration). Il est évident qu'à un moment donné, on a commencé à effacer aussi cette partie. Et ceci ne peut être le fait de Trojano, car les photographies de 1935 montrent que le nettoyage n'avait pas attaqué cette zone.

Mais il y a plus: une analyse approfondie a permis d'établir que, sur la surface du panneau, se superposent trois types différents d'enduits de plâtre préparatoires, indiquant autant d'interventions radicales. Ces couches varient dans leur aspect et dans leur composition: les plus récentes, celles de Trojano, faites de colle et de plâtre, sont de couleur claire; d'autres, posées antérieurement, sont également à base de colle, mais ont une couleur violacée; on trouve enfin une troisième catégorie, la plus ancienne, d'un brun olivâtre, très sombre, et d'une consistance presque cristalline. On s'aperçoit que l'ange sur la palme venait recouvrir précisément des lacunes dans le ciel, comblées d'abord par des retouches foncées, celles des enduits les plus anciens. Il semble donc que le détail de l'ange ait été peint après un premier accident et une première réparation, comme le pensait Ortolani.

Telle est la vérité qu'il fallait connaître, au risque de rappeler le souvenir d'une triste histoire, et de raviver les regrets à l'égard d'une œuvre fameuse, consacrée par la tradition, et perdue pour toujours.

La nouvelle restauration, elle aussi, était justifiée. Le résultat en est présenté ici pour la première fois: si peu plaisant qu'il soit, il constitue la version la plus authentique que, dans l'état actuel des choses, on puisse donner de « La Zingarella ». Après plusieurs interventions dévastatrices — au moins trois — la dernière restauration n'a pas été moins douloureuse que les précédentes. Elle était du moins l'unique hommage désormais possible au génie du Corrège; l'unique acte de foi dans la nécessité et l'importance de la restauration des œuvres d'art.

9 *Radiographie du « Mariage mystique de sainte Catherine » (1965).*
10 *Radiographie du « Mariage mystique de sainte Catherine ». Détail inversé (1965).*

(1) J'ai déjà signalé, dans « La Crucifixion » de Masaccio, l'Arbre de Vie caché jusqu'ici par un cartouche postérieur, et dont la réapparition, au-dessus de la croix, détermine si parfaitement l'espace. (*Catalogo IV Mostra di Restauri* de la Surintendance aux Galeries de Naples, 1960); j'ai commenté aussi une première version du « Portrait de Paul III avec ses neveux », du Titien (*Arte Veneta*, 1965).

(2) R. Longhi, *Correggio e la Camera di S. Paolo a Parma*, Gênes, 1956.

(3) Je pense que ces documents sont restés dans les papiers personnels du regretté Ortolani, qui avait dû les prendre lorsqu'il préparait la relation imprimée de la restauration.

(4) Ce n'est qu'une petite partie de la documentation certainement beaucoup plus importante qui avait dû être réalisée tout au long de l'intervention. Ce sont les seuls qui subsistent dans les Archives. Les recherches effectuées parmi les négatifs sont demeurées infructueuses car le matériel du Cabinet Photographique du Musée de Naples a été en grande partie perdu au cours de la dernière guerre.

(5) S. Bottari, *Correggio*, Milan, 1961.

(6) On ne peut évidemment approuver une opération de purisme philologique aussi désespéré et désespérant. Il ne fallait pas bouleverser l'aspect d'une œuvre fameuse, sachant qu'après la suppression de tant de charmants détails, « faux » mais très célèbres, il resterait une image dépecée, pustuleuse, pleine de trous et de crevasses. Il suffisait d'informer les spécialistes et de laisser à l'œuvre les valeurs qui la rendaient attachante et lisible pour le public. Avertis par cette expérience, quand nous avons restauré la « Transfiguration » de Giambellino, à Capodimonte (par les soins de Masini, en 1959, cf. le catalogue cité plus haut, N° 1), nous nous sommes trouvé devant des détails certainement repeints, clairement révélés par la radiographie: nous avons préféré les laisser « in situ », en nous bornant à indiquer leur caractère d'intrusion indiscutable.

(7) Le nettoyage a été effectué d'abord avec des solvants comme l'alcool benzylique, l'ammoniaque, le diméthylformamide, puis avec du méthylamine et de l'ammoniaque pour supprimer les repeints plus anciens. Les impuretés entrées dans les supports de la peinture ont ensuite été enlevés au bistouri.

(8) Cette nouvelle restauration a fait réapparaître beaucoup de détails inconnus jusqu'ici sur le visage de la Vierge, sur sa manche, dans le contour de l'oiseau (resté malheureusement sans couleur) et les plis de la draperie jaune sur le pied. En certains endroits, pour ne pas appauvrir l'œuvre davantage, certains repeints anciens ont été maintenus, notamment dans le manteau de la Vierge et dans la petite figure de l'ange.

(9) G. Testori, *Una aggiunta alle « fasi giovanilli » del Correggio*, Paragone, n° 199, Septembre 1966.

DESSINS RÉCENTS DE PICASS

1966-1967

par Roland Penrose

1

2

3

1 « Scène mythologique ». Crayon. 56,5×75 cm. Signé et daté 30.8.67. 2 « Le mendiant ». Encre de Chine. 37,5×52,7 cm. Signé et daté 3.7.67. I. 3 « Tête d'homme ». Encre de Chine et gouache. 75×56,5 cm. Signé et daté 8.8.67.

Dessiner, pour Picasso, c'est vivre, vivre d'une vie très spéciale, qui souvent se suffit à elle-même; ce n'est pas, comme pour d'autres artistes, un exercice préparatoire en vue d'une œuvre ultérieure, réalisée dans une autre technique. Quand il dessine, Picasso est entouré d'une multitude de personnages qui ont été ses familiers pendant des années. Ils se présentent à lui, réclament son attention, puis se mettent à jouer une charade, pour son bon plaisir, et, du même coup, pour le nôtre.

Picasso me montra un jour, il y a quelques années, un grand dessin, sur lequel étaient assemblés les membres d'une famille toute balzacienne. Je m'étonnais de voir que Jean Cocteau s'était glissé parmi ceux-ci: « Oui, dit Picasso, je ne sais pas comment il est là, je ne l'ai pas invité. Il est entré sans qu'on le lui demande. » J'avais reconnu Cocteau, mais je ne parvenais pas à mettre un nom sur les autres figures, tout en y reconnaissant des personnages qui, depuis longtemps, peuplent son univers personnel.

Et c'est toujours comme cela: les gens qui « habitent » les dessins de Picasso existent quelque part dans notre mémoire, comme des visages connus dont nous ne pouvons retrouver les noms. Il y a les faunes, les mousquetaires, les gamins de la ferme, les vieux bergers barbus, les hommes de loi, les clowns, et surtout les femmes, dans leur superbe nudité. Souvent, un peu à l'écart, une petite figure à l'œil brillant observe la scène. Ce n'est jamais la même: elle est tantôt vieille et ridée, tantôt jeune et malicieuse. Son apparition constante invite à penser

qu'elle manifeste la présence du peintre parmi ses intimes et que, pour cette raison, elle est aussi multiforme que l'esprit même de Picasso. Cet ensemble hétérogène de personnages, avec les oiseaux et les bêtes qui les accompagnent, constitue la mythologie de Picasso. Il les a choisis, il en a pris possession pour en faire ses demi-dieux, ses furies. Leurs jeux et leurs soucis sont devenus ses plaisirs à lui, ses souffrances et les nôtres, bien que, dans les dessins récents, le plaisir, parfois exubérant, l'emporte sur la mélancolie. On dirait qu'une vague d'hédonisme a saisi Picasso. Les soucis ont été chassés par une joie de vivre ardente ou absurde. Si nous comparons à ceux-ci des dessins plus anciens, ceux du Minotaure par exemple, qui sont de 1936-1937, ou la série intitulée « Le peintre et son modèle » de 1953-1954, nous trouvons, là encore, l'humour du peintre, mais c'est un

4

5

6

4 « Scène de cirque ». Encre de Chine. 56,5 × 75 cm. Signé et daté 19.8.67.
5 « Scène gaillarde ». Crayon. 75 × 65,5 cm. Signé et daté 2.9.67. I.
6 « Buste de femme ». Encre de Chine et gouache. 75 × 56,5 cm. Signé et daté 30.7.67. II.
7 « Scène de cirque ». Encre de Chine et gouache. 56,5 × 75 cm. Signé et daté 27.7.67.
8 « Femme et joueur de flûte ». Encre de Chine et crayon de couleur. Signé et daté 26-27.2.67-22.8.67. I.

humour noir, qui révèle un état d'esprit marqué par le doute et la déception.

Il serait inutile de rechercher semblable drame dans les dessins récents. Le monde d'où surgissent ces personnages mythiques embrasse toute la vie de l'imagination, qui reste vivace et fidèle, grâce à la sûreté sans égale de la mémoire de Picasso. C'est à ce type de mémoire que revient notre époque de technique, en redécouvrant la valeur du mythe: une mémoire qui ne s'attache pas aux détails isolés, mais à un dessin d'ensemble. En ce sens, Picasso apporte

une réponse à un besoin universel, mais c'est généralement par ses étonnantes inventions visuelles, de forme et de lumière et non par la richesse des sujets, que le message prend tout son sens. Et c'est la mémoire qui lui permet de faire intervenir des méthodes nouvelles dont l'origine peut être trouvée dans le cubisme. Il y a des figures nues qui, par une souple torsion du corps, nous présentent miraculeusement les charmes féminins de face et de dos en même temps. Il y a des têtes construites par une série de profils superposés comme les contours d'une carte. Il y a des visages à l'intérieur des visages, qui font naître un mouvement lorsque l'œil va

5

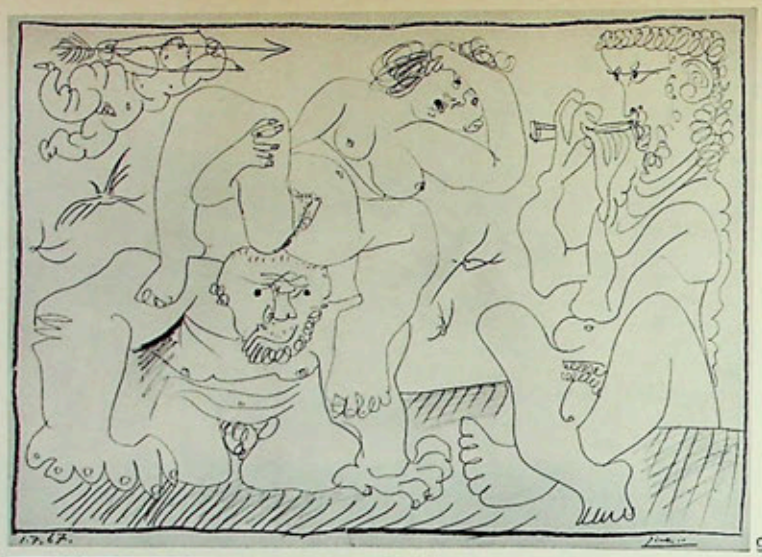
6

de l'un à l'autre. Il y a des transparences et des ambiguïtés dans laquelle la structure de base disparaît sous l'apparence du volume, et dans une évocation plus puissante encore de la forme de la chair vivante, par la sensibilité et la finesse de la ligne. Dans la richesse et la variété des moyens dont dispose Picasso, nous restons souvent étonnés par l'apparente inconséquence de ses méthodes. Sur le même dessin, des changements abrupts dans la manière de rendre les figures nous ravissent plus qu'ils ne nous déconcertent. Aucun système, aucune formule, ne viennent entraver la spontanéité de l'expression. Le dessin ne se réfère pas à une histoire conventionnelle. L'éloquence du récit naît de l'expression des visages, un art que Picasso a pratiqué avec brio à une époque où les autres artistes le négligeaient. L'aisance et la sobriété avec lesquelles il traite les points-clés, les yeux par exemple, sont complémentaires du charme et de l'esprit qu'on trouve dans les délicates arabesques florales dont il use pour représenter les organes sexuels.

Dans ces dessins récents, la vigueur de l'imagination de Picasso, l'acuité de son humour, et l'autorité du trait n'ont rien perdu. Ce qu'ils ont gagné par rapport à tous les dessins antérieurs, c'est la richesse et la liberté du style. Une fois de plus, nous saluons son inlassable génie et la manière dont il nous présente la valeur permanente de la vie.

7

8



9

10

11

9 « Bacchanale ». Crayon. 37,3 × 52,5 cm. Signé et daté 1.7.67.

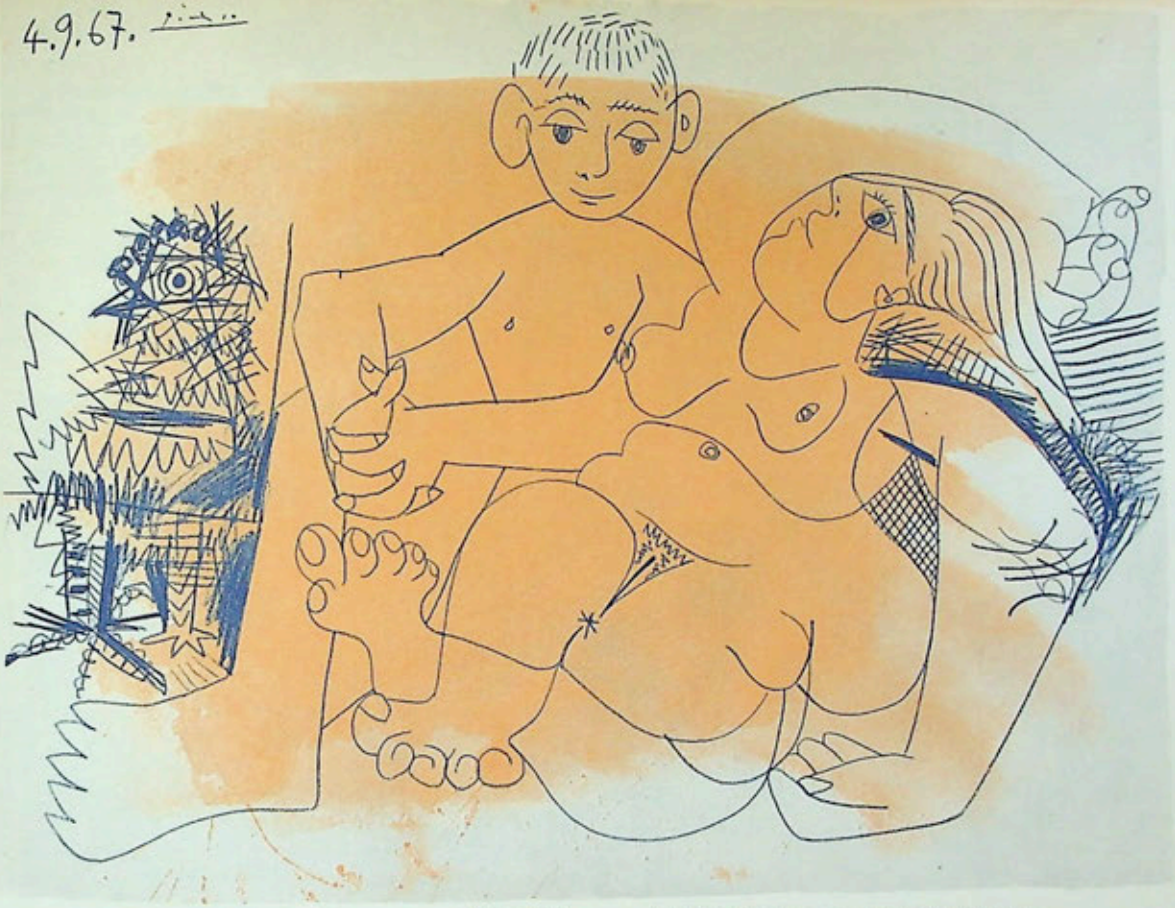
10 « Trois personnages Louis XIII ». Encre de Chine. 49,5 × 60,5 cm. Signé et daté 7.6.67.

11 « Flûtiste, mangeur de pastèque, femme ». Crayon de couleur. 50 × 65 cm. Signé et daté 5.2.67. IV.

12 « Coq, femme et jeune garçon ». Crayons de couleur et gouache. 56,5 × 75 cm. Signé et daté 4.9.67.

13 « Nu au miroir ». Encre de Chine et gouache. 56,5 × 75 cm. Signé et daté 13.7.67.

4.9.67.



12

13

13.7.67.

COURBET PENDANT LA COMMUNE

Une lettre inédite du peintre à la duchesse Colonna

par Henriette Bessis

La duchesse Colonna (Marcello) n'a, semble-t-il, guère entretenu de rapports amicaux suivis avec Gustave Courbet. Mais elle le connut suffisamment, en tout cas, non seulement pour accepter de poser pour lui (1), mais également pour lui acheter une toile (« Paysage », Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg) et lui proposer, en 1870, de se réfugier à Genève en même temps qu'elle. Cette lettre que Courbet lui adressa le 24 janvier 1872 offre un double intérêt: elle apporte d'abord une pièce supplémentaire au dossier du Courbet « déboulonneur de la Colonne Vendôme » et nous apprend aussi que, purgeant encore sa peine, Courbet envisageait de se rendre en Suisse, où il n'ira cependant que contraint par les décisions gouvernementales, en 1873.

« Chère Dame, J'ai eu l'indiscrétion de vous écrire et d'en appeler à votre intervention dans un temps bien critique. Ce qui m'excuse c'est que je ne me croyais pas aussi coupable qu'on l'a fait envisager au public par d'odieuses combinaisons. Cette manière d'agir du gouvernement à mon égard m'a rappelé une maxime de paysan ainsi conçue: dis-lui voleur avant qu'il te le dise. Dans mon âme et conscience, j'avais sauvé les Arts sous le siège des Prussiens, je les ai sauvés sous la Commune, il serait survenu un troisième siège que je n'aurais pas quitté mon poste, n'étant pas payé pour remplir cette mission (2). En un mot, je voulais rendre aux Arts le service qu'ils m'avaient rendu. Il est difficile d'accomplir un devoir dicté surtout par le désintéressement. Dans ce cas, loin d'atteindre votre but, vous suscitez les soupçons des hommes car ils ne croient qu'à l'intérêt. Quand je fus arrêté, je déclarais au Commissaire de Police que, si je croyais aux récompenses, je mériterais une récompense nationale, car les arts qui étaient à ma charge sous les deux sièges étaient intacts et que, grâce à moi (j'ose le dire) ils étaient les seules choses qui n'aient pas souffert dans ce désordre général; il reste étonné, ce qui ne l'empêche pas de m'envoyer coucher sur la terre dans la vermine des cachots de la Conciergerie. Huit mois de traitements analogues furent la récompense nationale que j'obtins de ce soi-disant gouvernement et malgré cela il n'aura pas raison. Laissons toutes ces jolies choses de côté et tâchons de détourner nos pensées avec horreur (3).

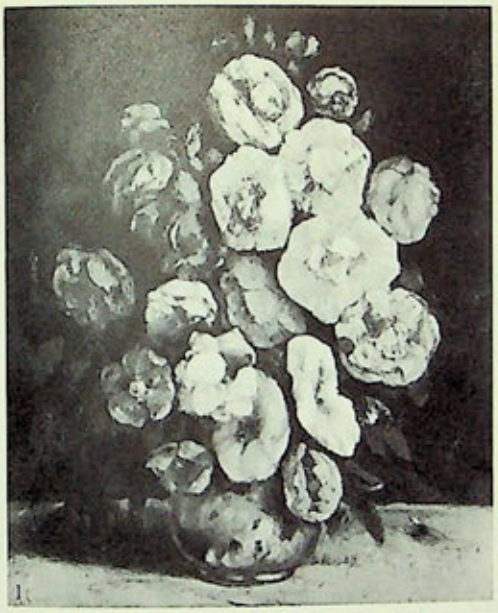
Un instant vous fûtes pour moi une des sœurs du Parnasse. Vous m'aviez inspiré de la peinture et même de la sculpture. La Suisse était le rendez-vous, que ne m'y suis-je rendu sans balancer? Vous sauriez peindre maintenant et moi je saurais la sculpture (4). Si j'ai été coupable j'ai expurgé ma peine, rien ne vous empêche plus à cette heure d'exercer la charité qui était due autrefois aux prisonniers. Je suis pour cinq semaines encore captif dans la maison de santé du Docteur Duval avenue du Roule 34, Neuilly, et de là j'espère aller en Suisse où je me ferai citoyen, mieux vaut tard que jamais. Veuillez, Madame la Duchesse, recevoir mes salutations empressées, restant dans l'espoir de vous voir (5).

J'ai vu hier M. le Comte de Choiseul qui m'a parlé de vous.

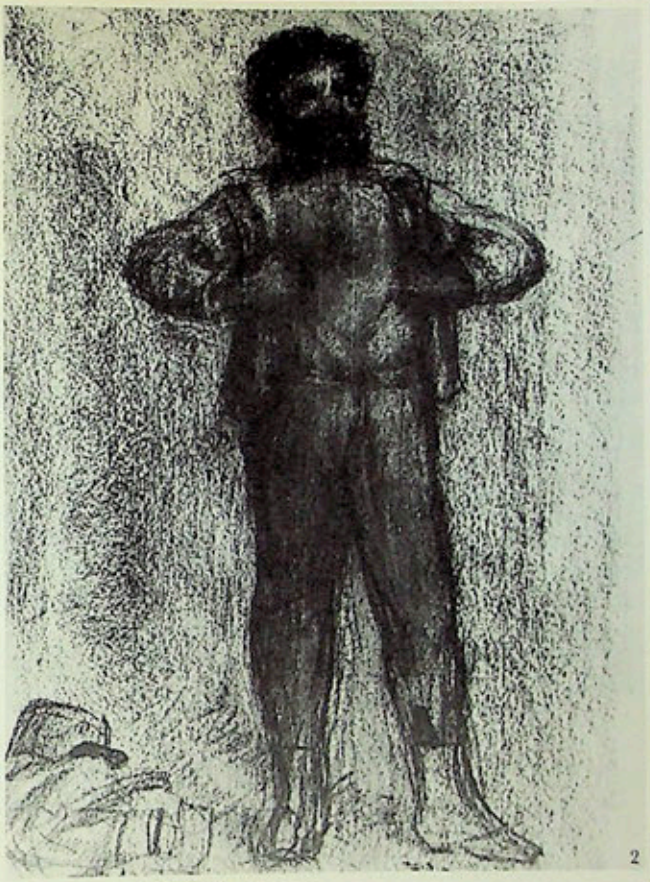
Gustave Courbet.

(1) L'Œil, mars 1967, p. 23, reprod. (2) Le 12 avril 1871, Courbet avait été officiellement nommé président des peintres à la Commission des artistes. Dix jours auparavant, la Commission avait signé l'ordre de démolition de la Colonne Vendôme qui fut renversée le 16 mai 1871. Courbet a toujours soutenu qu'il était étranger à ce renversement. (3) Courbet fut arrêté le 7 juin 1871, interné d'abord à la Conciergerie puis envoyé à Versailles avec les Fédérés. Sa condamnation fut prononcée en septembre et on l'incarcéra à Sainte-Pélagie. Cette prison, démolie en 1899, était située dans le pré du Jardin des Plantes. L'artiste ne s'arrêta pas pour autant de dessiner et de peindre. Cf. R. Bonniot: « Le déboulonneur Courbet et la réédification de la Colonne Vendôme ». Interventions de ses amis Saintong en faveur de G. Courbet en exil, 1875, in *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1967. (4) Marcello, après avoir été connue comme sculpteur, étudia et pratiqua plus tard la peinture. Courbet, on le sait, exécuta quelques sculptures. (5) Transporté d'urgence de la prison de Sainte-Pélagie à la Clinique de Neuilly où le chirurgien Nélaton lui fit subir une opération chirurgicale, Courbet reçut de nombreuses visites de ses amis. C'est là qu'il peignit des tableaux de nature morte, dont celui que nous reproduisons. Dans une lettre du 4 janvier 1872, adressée à son père, il écrivait: « ...Je n'ai jamais été si bien de ma vie... Je n'ai donc plus que sept semaines de captivité à faire, cela va passer comme le veut car je peins... »

1 *Gustave Courbet : « Fleurs dans un vase ». Signé et daté « 72 G. Courbet ». 59,5×48,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts. Courbet a peint ce tableau en janvier 1872, pendant son séjour à la clinique du Dr Duval.* **2** *« Homme debout » (Courbet en prison?). Crayon noir.* **3** *« Courbet dans sa cellule à Sainte-Pélagie ». Crayon noir avec rehauts de craie. Ces deux dessins font partie du « Carnet de Sainte-Pélagie », utilisé par Courbet pendant son séjour en prison en 1871 et conservé aujourd'hui au musée du Louvre.*



1



2

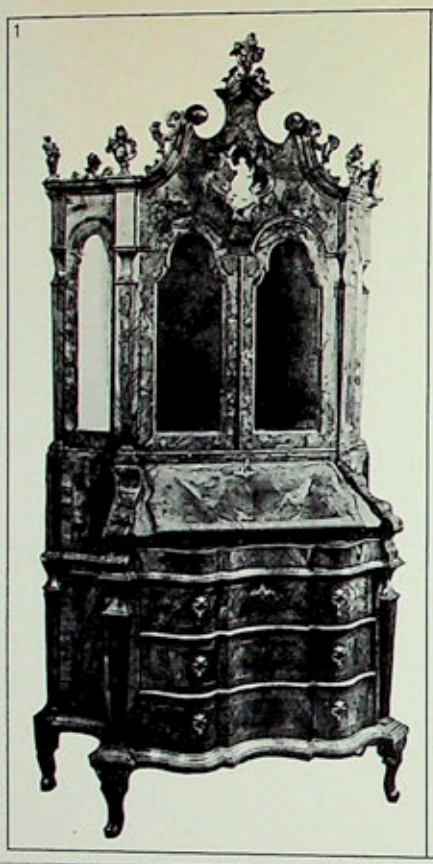
3

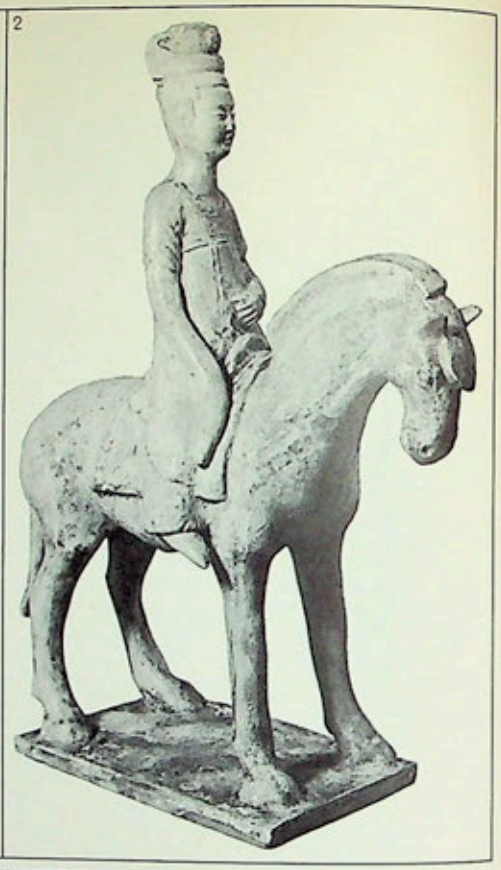
BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE EN ITALIE

1 « Figure de saint ».
Panneau sur fond d'or
attribué à Niccolo
di Lorenzo (Ecole florentine,
XV^e siècle).
Leonardo Lapicirella,
18, Lungarno Vespucci,
Florence.
2 « Saint Jean ».
Ecole toscane, XV^e siècle.
Nella Longari,
15, via Bigli, Milan.
3 Francesco Laurana
(né en Dalmatie,
mort à Avignon vers 1500):
« Vierge à l'Enfant ».
Bois polychrome.
Haut.: 1 m 90.
Luigi Bellini,
5, Lungarno Soderini,
Florence.

2

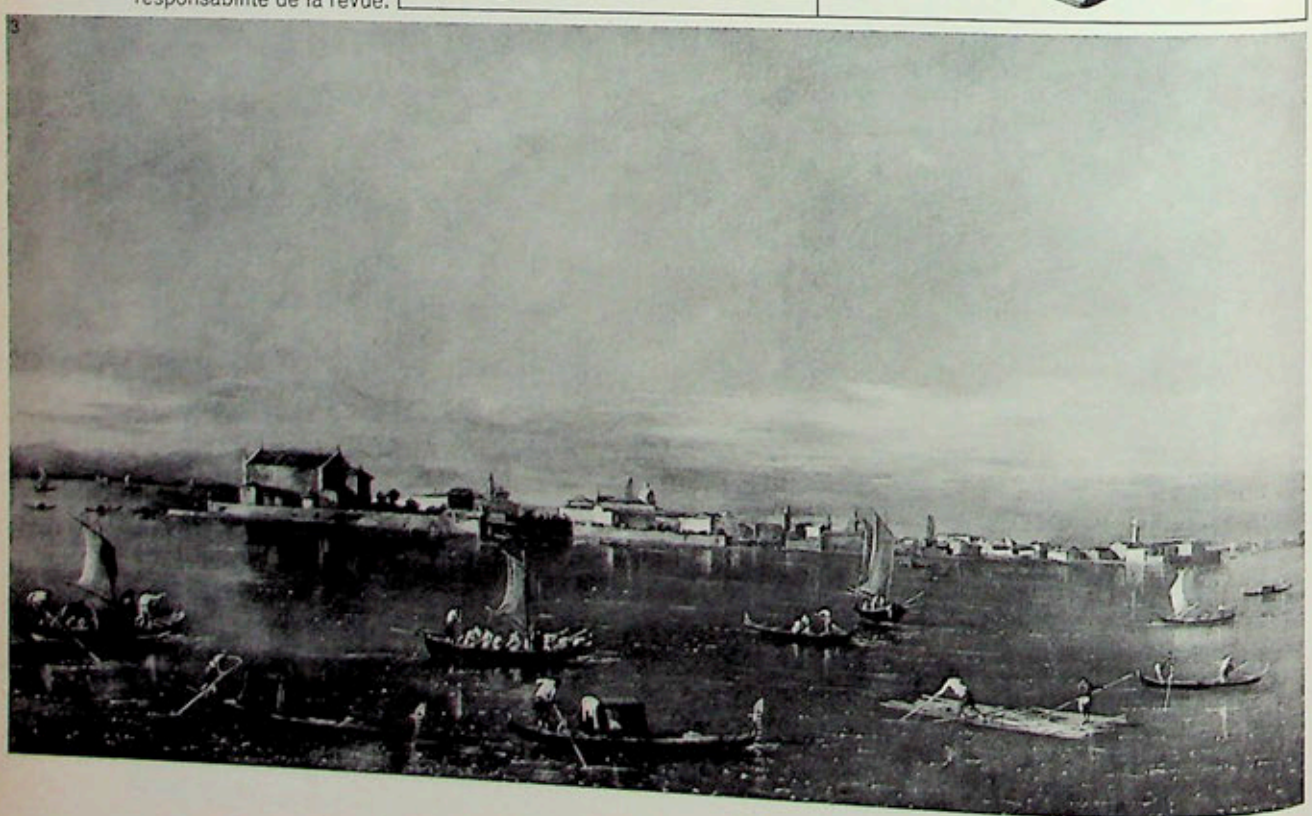
3





1 Meuble vénitien en ronce de noyer. Milieu du XVIII[e] siècle. Franzin, 8, via San Andrea, Milan.
2 « Epouse à cheval ». Sculpture chinoise en terre cuite émaillée de ton crème. Epoque T'ang primitive (VII[e] siècle ap. J.-C.). Haut.: 28 cm. Eskenazi, 15 via Montenapoleone, Milan.
3 Francesco Guardi: « Vue de Murano ». Toile. 42×71 cm. Selon le professeur Morassi, l'œuvre se rattache au début de la carrière de l'artiste, à l'époque où l'influence de Canaletto paraît encore dans son œuvre. Mais la qualité de l'atmosphère, avec son humidité impalpable, est déjà celle qui caractérise les tableaux peints par Guardi vers 1750-1760. Tullio Silva, 10, via San Andrea, Milan.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.



COUP D'ŒIL SUR LES EXPOSITIONS DE LA SAISON

L'ART RUSSE DES SCYTHES A NOS JOURS - TRÉSORS DES MUSÉES SOVIÉTIQUES

Galeries Nationales du Grand Palais

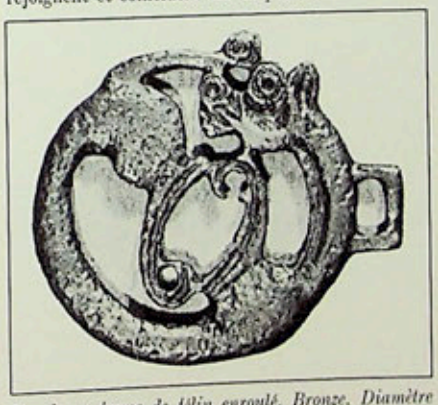
Les organisateurs de l'exposition se sont proposé de « montrer au public français les réalisations fondamentales de l'art russe depuis la plus lointaine antiquité jusqu'aux temps présents », de retracer « le développement et l'évolution de l'art russe durant des siècles et d'expliquer par là les caractéristiques de l'art soviétique ». Ce programme était sans doute trop ambitieux et sa réalisation offre des lacunes évidentes dont certaines n'étaient peut-être pas inévitables. Dans l'introduction du catalogue, MM. Alpatov et Sarabianov évoquent la grande exposition d'art russe organisée en 1906 par Serge Diaghilev et que celui-ci définissait ainsi dans un court avant-propos: « L'exposition est un aperçu du développement de notre art vu par un œil moderne ». Le point de vue était subjectif, la sélection peut-être arbitraire, mais le cadre ainsi défini assurait la cohérence de l'ensemble et justifiait l'importance donnée à certaines sections, notamment la remarquable série de peintures russes du XVIII[e] et du XIX[e] siècle. L'accent était mis, en fait, sur les aspects de l'art russe qui, dans l'actuelle exposition sont précisément les plus sacrifiés: d'une part l'évolution intervenue sous l'impulsion de Pierre-le-Grand, « l'ouverture vers l'Occident » et le renouveau proprement russe qui suivit, d'autre part naturellement, l'œuvre des artistes qui s'étaient alors groupés autour de Diaghilev: Larionov et Gontcharova, Alexandre Benois et Bakst. (Celui-ci avait d'autre part réalisé la décoration des salles).

Pour en revenir à l'exposition ouverte en ce moment, ajoutons que les noms des maîtres les plus intégrés à l'histoire de la peinture moderne, Kandinsky, Malévitch, Chagall, ne sont représentés au Grand Palais que par des toiles antérieures à leur départ de Russie, c'est-à-dire peu significatives tant pour la compréhension de leur œuvre que pour celle de l'évolution de la peinture russe.

Pourtant, si le public français imagine plus éblouissants les « trésors des musées soviétiques », si le panorama annoncé est en bien des endroits fort estompé, la sélection présentée au Grand Palais n'en comprend pas moins nombre d'œuvres intéressantes, de pièces rares, de témoignages précieux sur certains aspects fascinants de l'art russe, spécialement dans la première section, qui couvre une période allant « des origines au X[e] siècle ». Nous avons demandé à M. Karl Jettmar, professeur à l'Universiré de Heidelberg, d'analyser ici cet ensemble qui constitue sans doute la partie la plus riche et la plus spectaculaire de l'exposition, la plus complexe à coup sûr, par la diversité des cultures et des influences qui affleurent dans les œuvres présentées.

L'art russe des origines au X[e] siècle

L'archéologie soviétique a connu un essor considérable dans les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale. Des douzaines d'expéditions se sont succédées, dans toutes les régions de ce gigantesque empire, et leur travail a été épaulé par des laboratoires modernes. Leur succès le plus récent est sans doute la découverte d'habitats paléolithiques, sur la côte du Pacifique, dans la péninsule de Kamtchatka. On a pu ainsi pour la première fois définir de façon plus précise le chemin que les hommes ont emprunté pour gagner le Nouveau Monde, ainsi que l'époque et le point de départ d'une vague de migration, qui n'était d'ailleurs pas la première. Les recherches les plus modernes des Soviétiques et des Américains se rejoignent et coïncident sur ce point.



Boucle en forme de félin enroulé. Bronze. Diamètre 7 cm. Art Scytho-Sace, VII[e]-VI[e] siècle av. J.-Ch. Tombe d'Ouigarak (Asie Centrale). Moscou, Institut d'Ethnologie de l'Académie des Sciences. Exposition « L'Art Russe des Scythes à nos jours », no 77. Le dessin de cette boucle a son origine dans les plaques latérales rondes des mors chinois. Le motif des pattes terminées par des anneaux se retrouve constamment par la suite dans les plaques d'or de Sibérie (cf. no 48 et 72 de l'exposition). Celle-ci, qui est vraisemblablement la plus ancienne de la série, est aussi la plus nettement orientalisante.

Les archéologues soviétiques ont aussi ramené au jour des trésors artistiques d'une importance singulière, des objets taillés avec grand talent, qui ont résisté à la destruction pendant deux millénaires et demi grâce aux glaces éternelles où ils ont été pris et conservés. Ces trouvailles ont en outre permis de dater de la vaisselle d'or et des bijoux divers qui figuraient depuis le début du XVIII[e] siècle dans les collections de la famille impériale, et de les replacer dans la civilisation à laquelle ils appartiennent.

Ceux qui n'ont pas suivi l'abondante littérature consacrée à peu près exclusivement par les Russes à ces découvertes, ou n'ont pas eu l'occasion de visiter le musée de l'Ermitage à Léningrad, auront pu, pour la première fois en Europe Occidentale, se faire une idée de leur ampleur grâce à l'exposition intitulée « Trésors Historiques de l'Union Soviétique », qui s'est tenue en 1966/67 à La Haye, à Zurich, à Rome et à Essen.

Le visiteur, il faut bien le dire, se sentait quelque peu écrasé par la richesse de cette exposition. Les objets en provenance de Sibérie Orientale se pressaient en si grand nombre à côté d'œuvres d'art turkmènes ou européennes qu'on était profondément impressionné et enthousiasmé, mais qu'en dépit des légendes et des cartes établies avec soin on ne percevait que de façon fort vague le grand courant historique qui relie les œuvres individuelles. Et tout le monde ne pouvait pas consacrer assez de temps aux études contenues dans le catalogue pour se renseigner après coup sur les divers liens et influences.

Les œuvres les plus tardives de cette exposition, des icônes pour la plupart, dataient des XVI[e] et XVII[e] siècles et appartenaient donc à la période et au domaine que couvre l'exposition d'art russe actuellement présentée au Grand Palais à Paris. Puisque certaines pièces devaient être montrées au public parisien, on pouvait aisément imaginer d'étendre la rétrospective jusqu'à l'époque préhistorique. C'est ainsi que dans la première partie de l'exposition de Paris on a groupé sous le titre « Des origines au X[e] siècle » un choix des objets les plus beaux et les plus intéressants parmi ceux qui allaient retourner en Union Soviétique.

La grande diversité de provenance des pièces retenues pourrait susciter des réserves sérieuses chez le critique érudit. Les objets de Minousinsk ou de l'Altaï sont sans doute magnifiques, mais sont-ils tout à fait à leur place ici? Comment rattacher les modèles de voitures de l'Azerbaïdjan ou les coupes d'Arménie au thème de l'exposition? Ne se pare-t-elle pas ainsi de richesses d'emprunt?

L'habile ordre adopté et la préface courte mais élégante et instructive due à la plume de Vadime Elisseeff réussissent à dissiper ces hésitations. On nous rappelle sans cesse que la Russie a recueilli non seulement l'héritage spirituel de Byzance, mais aussi celui de l'empire des steppes. Cette idée a trouvé son expression au début de l'ère soviétique dans ce qu'on a appelé le « Scythisme ». Alexandre Blok, dans son célèbre poème sur les Scythes, célébrait leur indépendance et retrouvait chez eux le vrai désir de l'absolu. Cette conception subit un recul, mais ne disparut jamais complètement. Après la deuxième guerre mondiale S.P. Tolstov, directeur de l'Institut d'ethnographie de l'Académie des sciences d'U.R.S.S. écrivit un article où il représentait les Sarmates, successeurs des Scythes, comme la troisième force entre les deux grands empires statiques de Rome et de la Chine. Ce serait de leur tradition,

et non de celle des Varègues, que serait née la Russie de Kiev.

Dans cette perspective, il est normal de trouver chez les Scythes les origines de l'art russe. Si l'on considère l'ancien héritage légué par les peuples des steppes, les influences qu'ont exercées les civilisations agrariennes primitives et les états d'au-delà du Caucase, on peut grouper tous les éléments qui nous sont présentés ici en une vue d'ensemble. L'imagination entre sans doute un peu en jeu, mais l'on ne saurait en tenir rigueur à une exposition si séduisante du point de vue artistique. On peut contempler les objets choisis sans se sentir obligé de contester les motifs de ce choix.

L'âge paléolithique est représenté seulement par une statuette de Vénus, et l'art néolithique de la zone des forêts par une merveilleuse tête d'élan taillée dans l'os, qui vient de l'Ile des Cerfs, dans le lac d'Onega, véritable île des morts, puisqu'on n'y a jamais retrouvé trace d'aucun établissement humain. C'est dans des sculptures réalistes comme celle-là, représentant des animaux, qu'on a voulu retrouver l'origine du style animalier, mais on n'a malheureusement jamais réussi encore à établir cette filiation. Un fragment de vase multicolore, avec un masque humain, provient des fouilles effectuées par A.P. Okladnikov dans la région de l'Amour ; il a prêté, avec une légitime fierté, cette pièce qui, à ma connaissance, n'a pas encore été publiée. On ne connaissait jusqu'ici rien de semblable.

A côté d'objets qui appartiennent à la civilisation paysanne de Tripolié dans le sud de la Russie — mais aussi à la Moldavie, c'est-à-dire à une nouvelle république soviétique — nous trouvons des statuettes de femmes, provenant du sud de la région turkmène, qui représente un centre nouvellement découvert de l'agriculture primitive en Union soviétique.

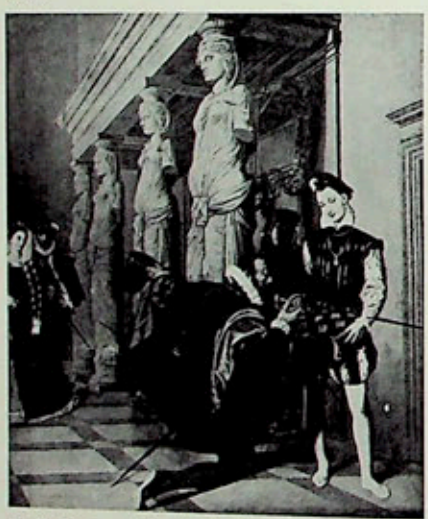
Le trésor d'or de Maïkop, qui marque clairement la pénétration d'influences du Sud dans le monde des steppes au nord du Caucase, n'est malheureusement représenté que de façon très partielle. On avait déjà eu l'occasion de déplorer cette lacune lors de précédentes expositions purement archéologiques. A une idole de Galitch succède le premier groupe d'objets de la région de Minousinsk. L'étude des bronzes exposés ici a prouvé qu'ils appartiennent à une peuplade originaire des provinces frontières de la Chine. Il s'agissait peut-être de fugitifs chassés par la puissance de la dynastie Chang qui sacrifiait des centaines de prisonniers pour recouvrir de leurs corps la tombe des empereurs.

Après quelques-uns des bronzes célèbres de Koban nous arrivons à l'Azerbaïdjan et à l'Arménie, pour revenir finalement à l'art scythe des contreforts nord du Caucase. L'art grec et l'art scythe se rejoignent en Crimée. Puis nous nous retrouvons sur la péninsule de Taman, qu'on ne devrait d'ailleurs pas rattacher au nord du Caucase. Et enfin voici d'autres groupes produits par l'influence grecque — elle-même peut-être influencée par les Scythes — dans la steppe boisée.

Le Turkestan est représenté par deux belles pièces provenant du trésor de Pierre-le-Grand, ainsi que par des objets nouvellement découverts à Tagisken et à Ouigarak. On a trouvé là, à l'est de la mer d'Aral, une nouvelle civilisation contemporaine de celle des Scythes et remontant à une époque allant environ du VII^e^ au V^e^ siècle avant Jésus-Christ. Par des fouilles exécutées dans l'Iran voisin, on sait aujourd'hui que le style animalier arrivé à maturité a été transplanté au nord, après la fondation de l'empire des Mèdes. Ce furent sans doute des mercenaires, Saces et Scythes, qui le rapportèrent à leurs compatriotes étonnés. Il existait auparavant une série de styles provinciaux, dominés par l'animalerie, mais cette dernière fut schématisée par l'emploi d'ornements en spirale, qui avait pour origine le monde thrace et cimmérien, de l'Europe de l'Ouest. Les objets 74 à 77 nous montrent l'aspect qu'avaient ces styles locaux primitifs.

L'Exposition précédente comprenait quelques beaux échantillons des découvertes sensationnelles de l'Altaï; la matière artistique est originale, mais on discerne aussi des influences achéménides et chinoises. Il est compréhensible qu'on n'ait pas voulu dissocier cet ensemble.

Nous sommes conduits pour la seconde fois dans le monde fantastique des bronzes de Minousinsk et nous trouvons en présence d'un très beau choix d'art sarmate, ou contemporain de l'art sarmate. L'influence grecque se manifeste à nouveau dans toute sa force dans le produit des fouilles de Neapolis. Le monde plus tardif des peuplades des steppes, où le style animalier est vaincu, est représenté par un groupe particulier, qui nous montre l'art kirghize dans la deuxième moitié du premier millénaire après Jésus-Christ. Les liens avec la Chine de la dynastie Tang sont évidents. Mais on pourrait aussi trouver des rapports avec les peuplades des steppes du sud de la Russie, contemporaines de l'empire de Kiev.



J.-D. Ingres: « Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV ». 48×40 cm. Signé et daté 820. Oslo, collection particulière. Exposition « Ingres », no 9.

Pour conclure, il faut rappeler que certaines civilisations comme le Koban ou le Tagar auraient pu être illustrées aussi par les possessions des musées français. On n'a pas oublié l'exposition de 1954, dont la réussite fut déjà assurée par V. Elisseeff, et qui était consacrée au souvenir de René Grousset.

INGRES — PETIT PALAIS
27 octobre 1967 - 29 janvier 1968

Il y a cent ans que Jean-Auguste-Dominique Ingres est mort. Le Tout-Paris des lettres et des arts assista à ses obsèques en l'église Saint-Thomas d'Aquin — monument situé dans le Paris de jadis où pullulent les artistes d'aujourd'hui: cubistes, surréalistes, existentialistes; ses héritiers se souviennent de la grande leçon ingriste dans maintes œuvres diverses où s'imposent les formes larges, les contours éloquents, les masses simplifiées et aplanies pour mieux servir à la monumentalité de leurs conceptions; l'esprit ingriste plane même sur le pop'art naissant et sur l'art qui commence à se faire jour.

Le Petit Palais, où régna jadis Henry Lapauze, premier ingriste et parrain des grandes expositions Ingres d'avant-guerre, était tout désigné pour célébrer le centenaire de la mort d'Ingres. L'exposition, préparée par le jeune et consciencieux conservateur qu'est M. Michel Laclotte, réunit 264 œuvres, dessins, aquarelles et peintures, décrits dans le catalogue de l'exposition par M^lle^ Lise Duclaux et par MM. Jacques Foucart, Hans Naef, Maurice Sérullaz et Daniel Ternois, tous dévoués à l'accomplissement du maître et à sa grande renommée.

L'histoire de l'art d'Ingres commence en 1801 avec son tableau des *Ambassadeurs d'Agamemnon*, premier grand prix de Rome, manifestement lié à l'école davidienne mais déjà plein de linéarisme ingresque dans la souplesse des contours qui contiennent les sveltes masses des formes. En attendant les moyens de s'installer à l'Académie de France à Rome, Ingres peignit deux portraits officiels: l'un, *Napoléon Bonaparte Premier Consul*, prêt pour l'aube du nouveau règne à la fin de 1804; et l'autre de 1806, *Napoléon sur le trône impérial*, peinture majestueuse et éblouissante, qui s'inspire des grands contemporains d'Ingres, tels David et Gérard. Afin de commémorer la grande époque, dans son apogée et presque sa dissolution, Ingres créa son *Romulus vainqueur d'Acron* pour souligner les racines généalogiques du petit roi de Rome, son *Ossian* pour plaire à la mythomanie de l'Empereur, et son *Virgile lisant « L'Enéide » devant Auguste* pour louer les penchants littéraires du général Miollis, gouverneur de Rome.

Avec la grande débâcle qui suivit, Ingres songeait à d'autres tableaux historiques; puisant dans des livres, il esquissa les grands moments de l'histoire de la renaissance française et italienne. Donc, peu après sa *Chapelle Sixtine* de 1814 (la version exposée date de 1820), souvenir de la restauration papale, Ingres exécuta des compositions ayant pour sujets Philippe V (1818), Don Pedro de Tolède (1820), et l'entrée à Paris du dauphin, futur Charles V (1821). Les deux bijoux de cette époque sont *Roger délivrant Angélique* de 1819, sujet tiré des poésies du Tasse, et *Paolo et Francesca* de la même année, tableau inspiré du Dante que le peintre lisait en italien.

Installé à Florence, Ingres commença son *Vœu de Louis XIII* qu'il présente à Paris au Salon de 1824; et finalement il se fit une place comme peintre d'histoire. A ce moment-là, amateurs et critiques prirent conscience du mélange ingrisme et raphaélisme. En 1824, Ingres écrivait à un ami: « Je ne puis te dire l'accueil flatteur et honorable que je reçois ici, et quelle belle place on m'y donne. Les vrais croyants disent que ce tableau, qui est tout *italien*, est heureusement arrivé pour arrêter le mauvais goût. Le nom de Raphaël (bien indigne que j'en sois), est rapproché du mien. On dit que je m'en suis inspiré sans en rien copier, étant plein de son esprit. Enfin, les éloges ont commencé par la bouche des premiers maîtres, Gérard, Girodet (et surtout celui-ci), Gros, Dupaty, et tous enfin. »

Le nom d'Ingres figurait parmi ceux des nombreux artistes qui concouraient pour les meilleures commissions offertes par le gouvernement afin d'encourager les arts, et d'embellir les murs vastes et nus des palais, des églises ou des musées. Ingres réussit à obtenir la décoration d'une salle du nouveau musée Charles X, aile méridionale du Louvre (deuxième étage, en face de la Cour carrée). Pendant plus d'une année (1827), il peignit son *Apothéose d'Homère*, synthèse humaniste des grands créateurs dans tous les arts, dont Homère fut le père, ses enfants étant les grands Grecs et Latins, suivis des Italiens et des Français. Ingres donna la preuve qu'il était « arrivé pour arrêter le mauvais goût », en s'appuyant sur les principes sûrs et classiques de l'art ancien, et en luttant contre les nouveaux romantiques qui com-

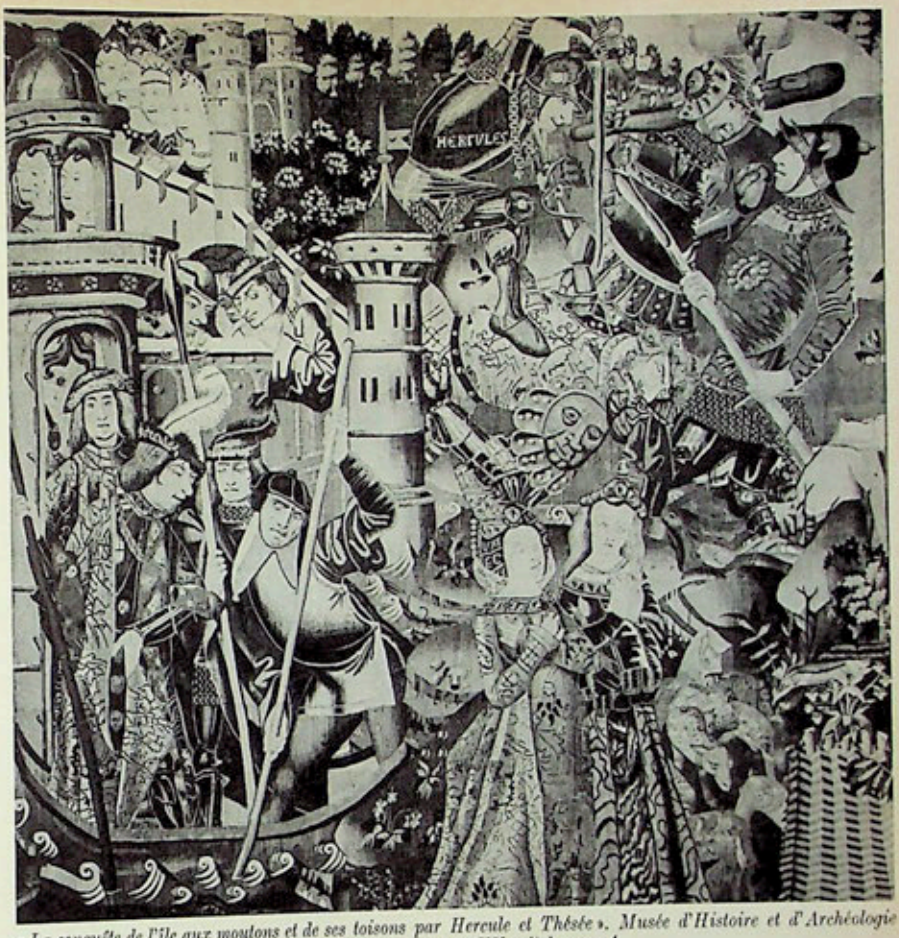
mençaient à déclencher leurs forces sous une bannière largement déployée. Néanmoins, l'art ne se limitait pas pour lui, comme le montrera son prochain tableau, aux leçons de Raphaël et de Poussin; Ingres, en effet, songeait à mêler la force de Michel-Ange à la grâce de Raphaël dans son *Martyre de Saint-Symphorien* de 1834. La critique fut sévère, jugea-t-il; mais elle était également favorable en partie. Ingres n'aimait pas la critique sévère, et il quitta la France pour se rendre en Italie, où il profita de sa nouvelle sinécure de directeur de l'Académie de France à Rome. Le nouvel ingrisme y commençait, sous l'égide du maître; ses disciples et élèves le regardaient esquisser et peindre son grand tableau *Stratonice*. Malheureusement les deux grandes versions de ce thème (celles de 1840 et de 1866) ne figurent pas à l'exposition actuelle, quoique quelques esquisses témoignent de la grandeur de sa conception. L'*Odalisque à l'esclave* de 1842 (répétition du tableau peint en 1839), œuvre exotique et sensuelle, date également de cette période romaine. Trois tableaux résument la carrière d'Ingres peintre: la *Source* de 1856, femme douce, svelte et solide (joie de Renoir et de Van Gogh); *Jésus au milieu des docteurs*, commencé en 1842 pour la reine Marie-Amélie, femme de Louis-Philippe, et destiné à la chapelle du Château de Bizy; le projet abandonné, Ingres devint son propre mécène, travailla pour lui-même, et termina la peinture en 1862; enfin, le plus célèbre numéro de l'exposition (car il figure sur la couverture du catalogue) le *Bain turc*; commandé par le prince Napoléon, la peinture blessa la sensibilité de la princesse Clotilde et Ingres conserva le tableau. D'abord rectangulaire, la toile fut taillée en ovale, selon son format actuel. Cette belle peinture offre un résumé de toutes les nudités ingresques, commençant par la *Baigneuse* dite de Valpinçon de 1808 et se terminant avec le nu aux trois bras (étude pour le *Bain turc*) qui figurent tous les deux à l'exposition. Inspiré des *Lettres* de Lady Montague, le tableau dévoile une scène à la fois sensuelle, dans sa désinvolture, et pure dans la simplicité des corps juxtaposés.

En tant que peintre officiel Ingres nous offre une suite de portraits napoléoniens; mais en tant que peintre particulier, il nous révèle un autre aspect de son art; car, comme le racontait Degas, Ingres dit: « J'ai plusieurs pinceaux. » Parmi les plus appréciés de ces portraits, il y a ceux de la famille Rivière qui datent de 1805; celui du père présente un homme aisé, confortable, bourgeois; celui de la mère, en ovale, une femme élégante encadrée d'une variété d'étoffes; celui de la fille, un être mince et raphaélesque, aux grands yeux doux et au corps gracile d'adolescente. Le sculpteur Bartolini, l'architecte Desdéban et les peintres Granet et Cordier sont de belles œuvres de jeunesse, exécutées entre 1806 et 1811, quand Ingres peignit ses intimes ou ses camarades dans un style tout à fait personnel; les carricks de velours y contrastent avec les chemises blanches et éclatantes, les cheveux bouclés encadrent des visages calmes et amicaux. Les figures des dandys Joseph Antoine Moltedo et Edme Bochet sont traitées selon la même formule.

Dans son style particulier, Ingres exécuta son *Œdipe et le Sphinx* de 1808 (retouché en 1827) et le *Jupiter et Thétis* de 1811, chefs-d'œuvre conçus dans l'esprit grec et homérique, où la grandeur des formes humaines s'impose sur l'espace de la mise en scène. Après le portrait extraordinaire de Mme de Senonnes, Ingres nous donna ceux de Jeanne Gonin et de Mme Leblanc, souvenirs de son séjour à Florence entre 1821 et 1824. Dans ses années de gloire, d'autres grands portraits suivent; signalons le célèbre *Monsieur Bertin* de 1832 et le *Duc d'Orléans* de 1842. Malheureusement l'exposition manque d'autres œuvres pour élaborer toute l'échelle de son génie.

Et maintenant les dessins du maître, les dessins qui révèlent l'intimité de l'âme de l'artiste, ses secrets calligraphiques et l'étendue de sa sensibilité plastique et linéaire; car comme dessinateur Ingres a imposé l'empreinte de son style sur son temps et sur le nôtre. *La Famille Forestier* de 1806 est un beau dessin où domine la triste Julie, fiancée déçue; peu après, les esquisses pour la *Vénus Anadyomène* révèlent un autre style plus nerveux où les repentirs ajoutent à l'ensemble des motifs. Plusieurs portraits à la mine de plomb cherchent à conserver le souvenir de ses amis romains: celui de Mme Guillon-Lethière et de son fils Lucien (1808), puis celui de Charles Marcotte d'Argenteuil (1811); et plus tard ceux des touristes anglais comme Mrs. John Mackie et les Hay. Vers la fin de sa vie, Ingres s'occupa de ses amis « exclusifs », ses collègues, ses disciples, les membres de sa famille. Les portraits à l'huile de trois belles personnes se détachent sur le fond de l'exposition: la baronne Betty de Rothschild, qui date de 1848, œuvre qui fait à l'exposition ses débuts sur la scène parisienne; Mme Gonse, de 1852, qui vient du musée Ingres du Montauban; et Mme Moitessier de 1856, énigmatique et imposante, visiteuse de la National Gallery de Londres. D'autres importants musées du monde ont collaboré pour rendre hommage à Ingres. Pour l'amateur qui visite l'exposition du Petit Palais, il faut surtout admirer la *Grande odalisque* de 1814, dont Picasso a, ailleurs, fait un très beau dessin. Car pour nous, comme pour Picasso et pour beaucoup de ses contemporains, l'ingrisme plane sur nos esprits.

Norman Schlenoff.



« La conquête de l'île aux moutons et de ses toisons par Hercule et Thésée ». Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai. Exposition de « La tapisserie tournaisienne au XVe siècle », no 4.

LA TAPISSERIE TOURNAISIENNE AU XVe SIÈCLE

Cathédrale de Tournay, octobre-novembre 1967

La Ville de Tournai vient de célébrer, dans une magnifique exposition, « La Tapisserie Tournaisienne au XVe siècle », cet art dit « mineur » qui appartient, en fait, au grand art mural du Moyen Age et qui a rendu fameuse la capitale du Hainaut.

Tournai était, après Arras, le principal centre de fabrication des tapisseries qui remplissaient les Garde-Meubles de la Maison de Bourgogne; la ville gardera cette prépondérance jusqu'à la fin du XVe siècle. Cependant l'identification des tapisseries tissées à Tournai et à Arras est difficile; il existe fort peu de sources écrites qui authentifient le tissage dans l'une ou l'autre ville: des rapports étroits existaient entre les deux grandes cités tapissières. L'intérêt de l'exposition de Tournai n'a pas résidé seulement dans la beauté des pièces exposées, 35 tapisseries venues des collections d'Europe et d'Amérique, mais dans le fait que, pour la première fois, un nombre important d'œuvres de la même origine ont été rassemblées et ont pu être étudiées et confrontées.

Les tribunes de la cathédrale ont été ainsi décorées pendant quelques semaines des plus fameuses tentures illustrant les grands cycles du Moyen Age: *Guerre de Troie, Histoire d'Hercule, Histoire d'Alexandre, Histoire de Charlemagne, Histoire du Chevalier au Cygne, Histoire d'Esther et d'Assuérus, Vengeance du Sauveur*, etc... Par leur sens du monumental et leur caractère éminemment décoratif ces tentures

où se déploient des mêlées confuses d'hommes revêtus d'armures étranges ou de somptueux costumes sont parmi les plus belles et souvent les plus surprenantes qui aient jamais été réalisées.

Le catalogue rédigé par M. Asselberghs, conseiller de l'Exposition, témoigne d'une connaissance remarquable du sujet; la chronologie de la tapisserie tournaisienne y est exposée de façon solide; des thèses discutables sont rejetées, des problèmes sont résolus, des suggestions sont émises notamment à propos de trois pièces fragmentaires d'une *Vie de Saint Ursin*, l'apôtre du Berry, qui, d'après l'obituaire de la cathédrale aurait été tissée à Tournai vers 1500. Ces tapisseries offrent de grandes analogies avec certaines tentures de Vies de Saints conservées en France, qui ont été commandées par des évêques ou des chanoines pour réchauffer le chœur de leurs églises; M. Asselberghs se demande s'il ne faut donc pas reconsidérer l'attribution des ateliers de tissage de ces tentures, entre autres la tenture de *Saint Etienne*, du Musée de Cluny, celle

B.-E. Murillo: « Le moine et le mendiant ». Toile. 76×22 cm. Exposition « Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre », no 334.

de *Saint Gervais et Saint Protais*, de la Cathédrale du Mans, celles de *Saint Florent et de Saint Pierre* à Saumur, etc... « En effet, écrit-il, si une confrontation révélait des caractères techniques et stylistiques communs, il ne serait pas étonnant que si un chanoine de Bourges commande des tapisseries à Tournai, ses collègues d'Angers, de Saumur, du Mans ou d'Auxerre eussent fait de même. »

Madeleine Jarry.

VINGT ANS D'ACQUISITIONS AU MUSÉE DU LOUVRE ORANGERIE DES TUILERIES

16 décembre 1967-mars 1968

L'ensemble présenté n'est qu'une sélection des œuvres entrées au Louvre depuis vingt ans, mais elle donne une idée de l'importance des enrichissements survenus soit par des achats, soit par suite de donations et de legs.

Toutes les pièces réunies à l'Orangerie ne seront pas des « découvertes » pour le visiteur. Nombre d'entre elles ont leur place depuis plusieurs années dans les salles du Louvre; d'autres ont figuré dans les expositions consacrées à certains ensembles au moment de leur acquisition (la collection Victor Lion en 1961, la collection Walter-Guillaume en 1966). Mais ce n'est pas toujours le cas: l'exposition rend compte de certaines donations dont l'entrée discrète a dissimulé l'importance aux yeux du grand public: celle de la baronne E. Gebhard Gourgaud par exemple (évoquée d'ailleurs de façon forcément incomplète, puisqu'une grande partie est allée au Musée d'Art Moderne et, de ce fait, est exclue de la présente exposition).

Faire ici une revue systématique des œuvres acquises dans les différents départements du Louvre aboutirait à une énumération dénuée d'intérêt. Nous citerons seulement quelques-unes des principales pièces actuellement réunies à l'Orangerie, avant de nous arrêter aux peintures, puis de commenter brièvement l'une des œuvres importantes entrées au Département des Antiquités Grecques et Romaines, comme un exemple des travaux de recherche, d'analyse, d'interprétation que suscite chacune des pièces acquises, et grâce auxquelles celles-ci prennent leur juste place dans l'histoire de telle ou telle civilisation, de telle ou telle culture dans un lieu donné, c'est-à-dire dans l'histoire de l'art.

Dans chaque secteur des collections du Louvre, des lacunes ont été comblées, des œuvres maîtresses ont été acquises. Mentionnons par exemple, parmi les Antiquités Orientales, la série remarquable des bronzes du Luristan de la collection Coiffard, et la « Tête royale » achéménide acquise grâce à la Société des Amis du Louvre; aux Antiquités Chrétiennes, la plaque de reliquaire syrienne en argent du VI^e siècle avec « Saint Siméon stylite », — autre don des Amis du Louvre, — puis la grande icône grecque du XVI^e siècle représentant la Vierge à l'Enfant entre deux saints, ainsi que plusieurs autres belles icônes, russes celles-là, et appartenant à l'Ecole Stroganov (Cf. L'Œil, nº 95, novembre 1962). Aux Antiquités Grecques et Romaines, outre la statue virile drapée sur laquelle nous reviendrons, signalons un vase du VII^e siècle avant J.-C., exécuté sans doute en Sicile, dont l'étonnant décor montre des centaures enlevant des femmes, des sangliers passant, et, au-dessous, Thésée et le Minotaure. Il faut voir aussi le superbe ensemble de vaisselle d'argent du « Trésor de Graincourt » chef-d'œuvre des ateliers de la Gaule Romaine autour de l'an 300, et le beau calice à deux anses, plus tardif, du « Trésor de Leyris ».

Chacun des domaines si différents que couvre le Département des Objets d'Art a connu des enrichissements parfois spectulaires: ivoires parisiens du XIV^e siècle, bronzes de la Renaissance, porcelaines de Sèvres, orfèvrerie surtout, avec la collection Puyforcat — don de M. Stavros Niarchos, sous réserve d'usufruit — et des ensembles aussi précieux que le nécessaire de Marie-Antoinette, ou celui de Marie Leczinska. Au département des Sculptures, les pièces qui nous sont représentées s'échelonnent du VIII^e au XIX^e siècle, depuis une tête de jeune femme, sobre et sereine, des ateliers rémois (vers 1225) jusqu'à la « Grande laveuse accroupie » de Renoir.

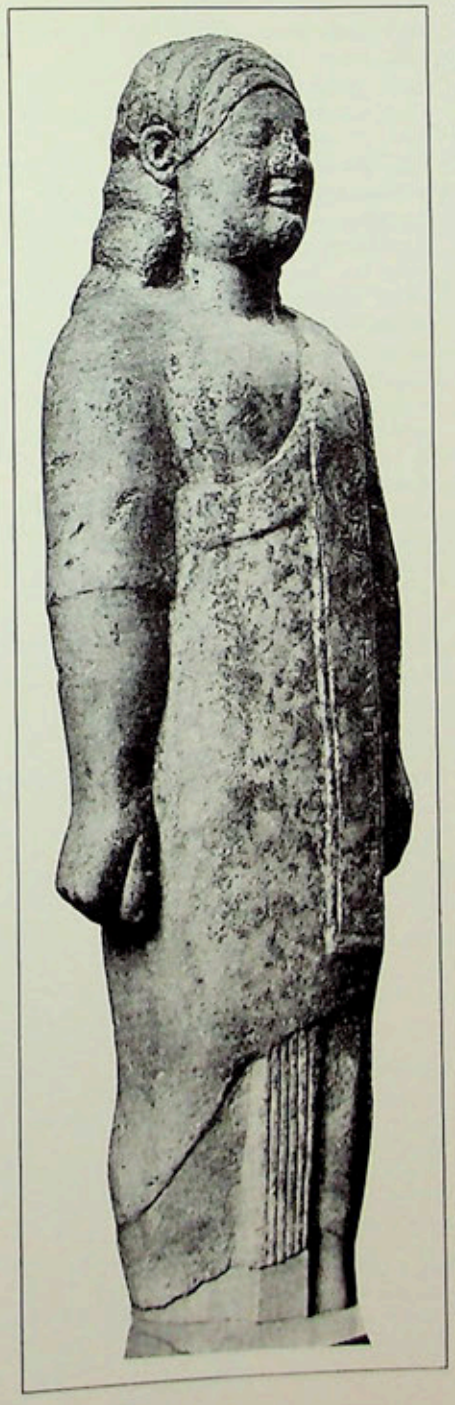
Même éclectisme au Cabinet des Dessins, avec les enluminures rehaussées d'or de Fouquet, — « Le Passage du Rubicon », « la Fuite de Pompée », « Les Sorcières » de Goya, « le Guitariste » de Watteau, et puis Manet, Degas, Cézanne, dont il est intéressant de voir le « Portrait d'Achille Emperaire », un beau Fusain, — et une acquisition toute récente, — près de l'étonnant tableau d'après le même modèle qui, lui, est entré en 1964 au Jeu de Paumç. Car c'est

là, on le sait, que sont conservées les peintures impressionnistes, alors que les dessins et les sculptures de cette période entrent dans les collections mêmes du Louvre.
Les acquisitions du Jeu de Paume, essentiellement des dons, à vrai dire, sont considérables, passionnantes, et presque toujours exposées, admirées, commentées abondamment dès leur entrée au musée. Les œuvres sont donc plus connues peut-être. Elles n'en constituent pas moins une conclusion éblouissante à l'exposition. Il faut, d'autre part, profiter de cette occasion unique pour voir, ou revoir, les chefs-d'œuvre qui, au mois de mars, retourneront chez les donateurs en ayant conservé l'usufruit: « L'Hôtel des Roches Noires à Trouville », de Monet, « Sur la plage» de Manet, «Le Repas» de Gauguin, «L'Arlésienne » de Van Gogh.

Peintures et dessins

La sélection des peintures entrées depuis la guerre au Louvre proprement dit, c'est-à-dire antérieure à la génération impressionniste, ne comprend que 70 numéros, auxquels s'ajoutent 80 dessins (le Cabinet des Dessins ne tenant pas compte de cette coupure chronologique). Etant donné le nombre des entrées réelles, environ 350 tableaux (sans compter les quelque 200 toiles déposées en province) et 250 dessins (ce chiffre comprenant les 400 miniatures et émaux du don David-Weill) et ce qu'est le niveau normal de qualité des acquisitions d'un musée aussi important que le Louvre, le choix des pièces présentées à l'Orangerie ne pouvait être que sévère. A peine pourra-t-on s'étonner de la présence d'une ou deux œuvres décevantes, comme la *Déploration* attribuée à Petrus Christus, ou trouver un peu généreuse la représentation des vues du Louvre d'Hubert Robert dans une sélection si limitée.
On regrettera plutôt que l'Orangerie ait été choisie pour recevoir cette exposition; la taille restreinte des salles à l'étage est en partie responsable d'une présentation de style antiquaire, qui mélange un peu trop tableaux et objets d'art.
Caractéristique de cette tendance nous paraît le montage écrasant et trop clair des miniatures de Fouquet, entourées d'un cadre sculpté inattendu. Les dimensions des cimaises ont en outre empêché de présenter le grand Carreño de Miranda, sans nul doute une des nouveautés les plus importantes du Louvre. Quant aux grands tableaux présents, la disposition de l'escalier de l'Orangerie, dont on ne sait s'il est plutôt hideux que malcommode, empêche d'en avoir une vue satisfaisante, en particulier pour le Vouet éclatant, acquis en 1961. Il y a pourtant là des œuvres de premier ordre comme le Van Dyck de la période génoise ou même sublimes comme le grand portrait de Gainsborough.
Certains des tableaux exposés, donnés au Louvre sous réserve d'usufruit, ne sont pas normalement accessibles au public. On peut ainsi admirer quelques belles toiles des collections Péreire ou Victor Lyon. On peut aussi revoir un tableau, le plus émouvant sans doute de l'exposition, absent de Paris depuis plus de dix ans à la suite d'un arrangement contestable avec le Rijksmuseum d'Amsterdam: le portrait de son fils Titus par Rembrandt, que l'on doit à la générosité de M. Etienne Nicolas.
La générosité des particuliers, par dons ou legs, est en effet responsable de l'entrée de plus de la moitié des peintures, d'une part bien plus forte pour le Cabinet des Dessins, dont les achats sont assez rares, surtout dans le domaine de l'art ancien. La préface du catalogue rend un juste hommage aux collectionneurs français et étrangers qui se sont dépouillés à notre profit de tant d'œuvres et de chefs-d'œuvre. Il est parfois un peu arbitraire de séparer très nettement générosité des collectionneurs et politique du musée. Il va de soi que les conservateurs s'efforcent d'inciter les particuliers à donner des pièces particulièrement utiles au Louvre pour compléter ses collections: le cas de la fort généreuse Société des Amis du Louvre marque le point où se rejoignent heureusement les deux actions.
La Direction des musées de France et la Conservation du Louvre sont parfaitement conscients de ce que doit être la politique d'un musée comme le Louvre: acheter ou accueillir avec reconnaissance tout chef-d'œuvre qui passe à sa portée, même si son auteur est déjà bien représenté dans le musée; combler les lacunes de ses collections dans les domaines négligés jadis. Mais cette double règle est plus facile à énoncer qu'à appliquer: où commence le chef-d'œuvre et qui le définira? La fantaisie d'un ministre, le goût momentané d'un conservateur, l'avis plus ou moins autorisé d'un groupe de conseillers? Le chef-d'œuvre étant difficile à définir, l'idée qu'un chef-d'œuvre n'a pas de prix est d'une évidente naïveté. Chacun selon son goût décidera si le pastel de Chardin, acheté récemment, est ou non, dans son état actuel, un chef-d'œuvre indiscutable que le Louvre se devait d'ajouter à son illustre série de portraits. De même, faut-il continuer à consacrer la plus grande part du budget d'acquisitions aux tableaux de l'époque impressionniste, aux prix fabuleux qu'ils atteignent généralement? Tous les Monet, tous les Renoir, sont-ils des chef-d'œuvre? N'y a-t-il pas dans cette boulimie d'impressionnistes le désir inconscient de réparer l'irréparable erreur des conservateurs de la fin du XIX^e siècle?
Il peut arriver, par une heureuse rencontre, qu'un chef-d'œuvre soit en même temps une pièce rare ou qu'il soit peint par un artiste mal représenté au Louvre. Ces œuvres d'exception sont assez nombreuses dans l'exposition. Ainsi parmi les « primitifs » récemment acquis, le Beaumetz, qui tire un éclat particulier de son origine, les panneaux du polyptyque de Borgo San Sepolcro par Sassetta, le Jaime Huguet, d'une étonnante vigueur, et, à la limite du XVI^e siècle, le précieux Sittow. Pour la période suivante, les pièces les plus notables sont peut-être le portrait anonyme d'un flûtiste borgne, la grande *Allégorie de l'eau* et surtout le Lucas de Leyde (don Lebaudy), grimaçant et raffiné.
Le XVII^e siècle est fort bien représenté, ce qui est conforme à l'évolution de l'histoire de l'art depuis une trentaine d'années. Le visiteur s'étonnera sans doute que tel La Tour, tel Le Nain, tel Baugin, qu'on pourrait croire depuis toujours au Louvre, n'y soit entré que depuis moins de vingt ans. Quel encouragement pour l'avenir à continuer de rechercher les œuvres de maîtres aujourd'hui encore méconnus, parmi lesquelles on discernera demain quelque chef-d'œuvre! La richesse de la peinture française du temps est attestée par le *Jeune chanteur* de Vignon, mélancolique et admirablement peint, par une nature morte de Dupuis et par une série de Tassel, Mauperché, Dughet, absents de l'exposition. La Hollande est également à l'honneur; à côté des Rembrandt, un Salomon van Ruysdaël fait bonne figure avec un paysage doré et surtout une nature morte gris-bleu et rose, de qualité égale à celles de plus célèbres « chefs-d'œuvre ». De même pour le *Duo* de Ter Brugghen, premier tableau de cet important caravagesque d'Utrecht à entrer au Louvre.
La collection d'espagnols du XVII^e siècle, assez pauvre depuis la fin de l'épisode du musée espagnol de Louis-Philippe, s'est brillamment enrichie avec les deux Herrera, le beau Murillo, un peu usé, de la série de la *Cuisine des anges* et surtout l'éblouissante *Fondation de l'ordre des Trinitaires*, par le trop méconnu Carreño de Miranda (don Caraman, 1964).
Le XVIII^e siècle, fort bien représenté déjà, est moins passionnant, en dehors des Gainsborough. Toutefois le petit portrait de femme, rapidement brossé par Fragonard et qui était parfois contesté, sera une des révélations de l'exposition.
Pour la deuxième partie du siècle, on peut noter une toile de Pajou fils, absente de l'exposition, et surtout l'important album de dessins tardifs de Vien. Il est souhaitable, étant donné l'évolution de la mode chez les historiens d'art, qui ne fait en général que précéder celle du public, que le Louvre acquière quelques tableaux néo-classiques, puisque la collection dont il disposait jadis a été dispersée dans les musées

« Statue virile drapée ». Marbre. Hauteur 67 cm. Ionie. Vers 530-520 av. J.-Ch. Exposition « Vingt ans d'acquisitions au Musée du Louvre », no 32.



de province au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Appartenant au même courant, plusieurs paysages du début du XIXe siècle, par Aligny, Bénouville, Bertin, sont heureusement entrés au Louvre: il y a là un secteur de la peinture française peu exploré et plein d'intérêt. Parmi les peintures françaises du XIXe siècle, un certain nombre ont été données par des descendants d'artistes (c'est le cas de paysage de Ravier) ou bien par les descendants de personnages portraiturés par Boilly, Delacroix, Gros ou Courbet. L'exposition présente sur un petit panneau trois exquises figures de Corot, qui viennent augmenter une collection déjà très riche. Non loin, on admire un très beau Daumier de la série don Quichotte (don Gourgaud), peint pour Daubigny.

Pour la peinture étrangère, l'enrichissement principal est celui du fonds anglais: deux beaux Constable sont montrés aux Parisiens et surtout un prodigieux Turner (peintre représenté jusque-là par des tableaux très douteux) égal aux plus beaux exemplaires de la Tate Gallery. Il s'agit là d'un achat: le visiteur français, généralement partagé entre un patriotisme excessif et le goût de dénigrer ce qui se fait chez lui, constatera que les dirigeants de nos musées ne manquent ni de sagacité, ni, ô merveille! de moyens financiers.

Antoine Schnapper

Antiquités grecques et romaines
Statue virile drapée. Ionie (Milet). 530-520 av. J.C.

L'intérêt de cette sculpture est, à vrai dire, plus documentaire qu'esthétique. Son origine ionienne ne fait pas de doute. Mais il est possible de préciser cette classification un peu vague, proposée par P. Devambez et L. Robert (*Une nouvelle statue archaïque au Louvre*, Revue Archéologique, 1966, II). En fait, l'hésitation des auteurs entre Samos et Milet ne s'explique guère: les statues auxquelles M. Devambez compare, à juste titre, le marbre du Louvre, sont toutes aujourd'hui reconnues comme œuvres milésiennes: Statue du Cap Phonéas, au Musée de Tiganie (Samos), statue de Pitané, au Musée de Pergame, de Myous, au Musée de Berlin. On admettait, il y a 25 ou 30 ans, un groupe « samio-milésien », ce qui dispensait d'y regarder de plus près. Mais depuis les publications de Buschor, (« Altsamische Standbilder », 1934 et suiv.) et les discussions qui s'en sont dégagées, on revient à la remarquable distinction entre Milet, Samos et Naxos que Langlotz avait discernée et exprimée dès 1927, dans ses « Frühgriechische Bildhauerschulen ». La statue du Louvre offre bien les traits stylistiques des œuvres milésiennes attestées: l'attitude un peu solennelle, le mouvement de marche légèrement esquissé, le buste engoncé, le cou épais, le menton lourd. Remarquons en outre qu'il s'agit d'une statue virile *drapée*, ce qui est rare hors du monde « ionien ».

Cette statue offre de plus en plus l'intérêt de porter, bien en évidence, sur le pli vertical du manteau, une inscription identifiant le personnage représenté: Διονύσερμο ἐμὶ τωντήνορος « Je suis (la statue) de Dionysermos, fils d'Anténor ».

Ce nom de Dionysermos est composé du nom d'une divinité (Dionysos) auquel s'ajoute l'élément *Hermes*. On connaît plusieurs exemples, tous ioniens, de noms propres ainsi formés (Poseidermos, Pythermos). M. Louis Robert avait proposé (art. cit.) pour la seconde partie de l'inscription, une interprétation erronée, — « Je suis (la statue) de Dyonysermos, de ceux de Ténôr », — qui obligeait à supposer l'existence d'un *génos* ou d'une *phratrie* inconnus jusqu'ici, Ténôr. Cette erreur a été corrigée par M. Georges Daux, dans une communication au Congrès d'Epigraphie de Cambridge (Juillet 1967) et dans une note du Bulletin de Correspondance Hellénique (1967, II).

Il faut tenir compte en effet de la crase ionienne, qui remplace par ω la juxtaposition ο + α et ω + α. τωντήνορο est donc ici pour τοῦ Ἀντήνορο: tout ce que nous savons de ce Dionysermos, c'est que son père s'appelait Anténor.

M.-G. L.C.-M.

NOUVEAUX CHEFS-D'ŒUVRE AU PRADO

Suite de la page 10

très apparents dans d'autres tableaux du peintre – œuvres de jeunesse sans doute – ont presque complètement disparu. Nous sommes probablement ici devant une œuvre de maturité, peinte à Venise certainement après 1475.

A côté de ce chef-d'œuvre, les autres acquisitions de peinture italienne perdent de leur importance. Pourtant la récupération de certains dépôts aberrants a permis de faire revenir quelques vrais chefs-d'œuvre oubliés. C'est ainsi qu'on peut maintenant contempler trois œuvres capitales du « Seicento » italien qui terminent avec éclat ce cortège de « nouveautés ».

Le grand « Vénus et Adonis » d'Annibale Carrache peut sembler familier aux connaisseurs (voir page 9), car il existe un exemplaire identique au Musée de Vienne. Le tableau acquis par le Prado provient des collections royales et il figure plusieurs fois dans les inventaires du Palais de Madrid, où il était considéré comme une œuvre importante. Après son entrée au musée, il disparaît dans les bureaux de l'Université Centrale. Revenu depuis un certain temps au musée, il vient seulement d'être restauré et c'est depuis lors que sa superbe qualité a été remise en évidence. L'œuvre est proche de celles qu'Annibale peignit à Venise, vers 1594, et l'on y sent toute l'exubérante sensualité d'un Titien. « Hippomène et Atalante » de Guido Reni est aussi une œuvre majeure, oubliée puis redécouverte (voir page 6). On a pu voir, au Musée du Louvre, lors de l'exposition « Le Caravage et la peinture italienne au XVIIe siècle » une toile identique, conservée au Musée de Naples. Depuis 1656, le tableau de Madrid avait toujours été considéré, dans les inventaires du Palais Royal, comme l'un des joyaux de la collection royale. En 1880 il fut envoyé à l'Université de Grenade où on l'oublia. Il vient seulement d'être étudié, à la lumière des documents que l'on possède sur ses origines. D'un classicisme raffiné et d'une limpidité quasi miraculeuse, incompréhensible peut-être pour les goûts passionnés, le sens dramatique des artistes romantiques qui l'exilèrent, il apparaît aujourd'hui resplendissant. Par comparaison, la toile de Naples, dont l'histoire est plus incertaine et moins claire, ne semble plus qu'une excellente réplique.

Une grande scène de « Banquet avec des gladiateurs », qui était également en dépôt à l'Université de Grenade, vient d'être rendue au musée. Les catalogues du Prado consignaient toute une série de toiles de Lanfranco, à sujets romains (Naumachie, Auspices, Obsèques de l'Empereur). Cette toile, qui en faisait partie, est une œuvre de la maturité de l'artiste, qui en parle dans ses lettres à son protecteur et ami, Ferrante Carlo. Commandée directement au peintre par le comte de Monterrey, vice-roi de Naples, elle a été peinte en 1637 pour le Palais du Buen Retiro. Le style vibrant, qui est celui de Lanfranco à l'époque de sa maturité, le sens des contrastes dramatiques, déjà proprement baroques, la beauté de la couleur posée selon une technique audacieuse, font de cette œuvre, comme des autres toiles de la série, un jalon capital dans l'évolution de la peinture italienne du XVIIe siècle.

C'est avec un tableau d'Alessandro Magnasco que se termine, pour le moment, le cycle des acquisitions. Le musée, si riche en œuvres importantes d'autres maîtres italiens du XVIIe siècle, ne possédait encore aucune œuvre du peintre génois. Très récemment acquis à Londres, ce tableau représente dans un paysage boisé et tumultueux, vibrant de lumières et d'éclairs, l'épisode des anges servant le Christ après le jeûne dans le désert. Ces anges adolescents, à la silhouette nerveuse, accompagnent le Christ abandonné, presque submergé dans la scène fantastique. Cette très grande toile, dont le sujet est rarement représenté, occupe une place significative dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste.

Nous n'aurons pas ici épuisé la liste des nouveautés qui se sont ajoutées aux trésors du Prado durant ces quatre dernières années. A côté d'œuvres fameuses, mille fois reproduites, de nouvelles pièces s'offrent chaque année à l'admiration du visiteur et à l'intérêt de l'historien d'art. Il en est parfois d'éblouissantes, grâce auxquelles l'attention du monde entier converge une fois encore sur ces murs toujours illuminés par le double feu de la beauté et de l'histoire.

Deux tableaux peints par Rubens

Vers 1610

En 1609, Pierre-Paul Rubens quitte l'Italie pour revenir à Anvers, imprégné de peinture italienne, plein d'enthousiasme et d'idées neuves qui donneront naissance à l'un des courants picturaux les plus heureux et les plus féconds de l'art baroque européen.

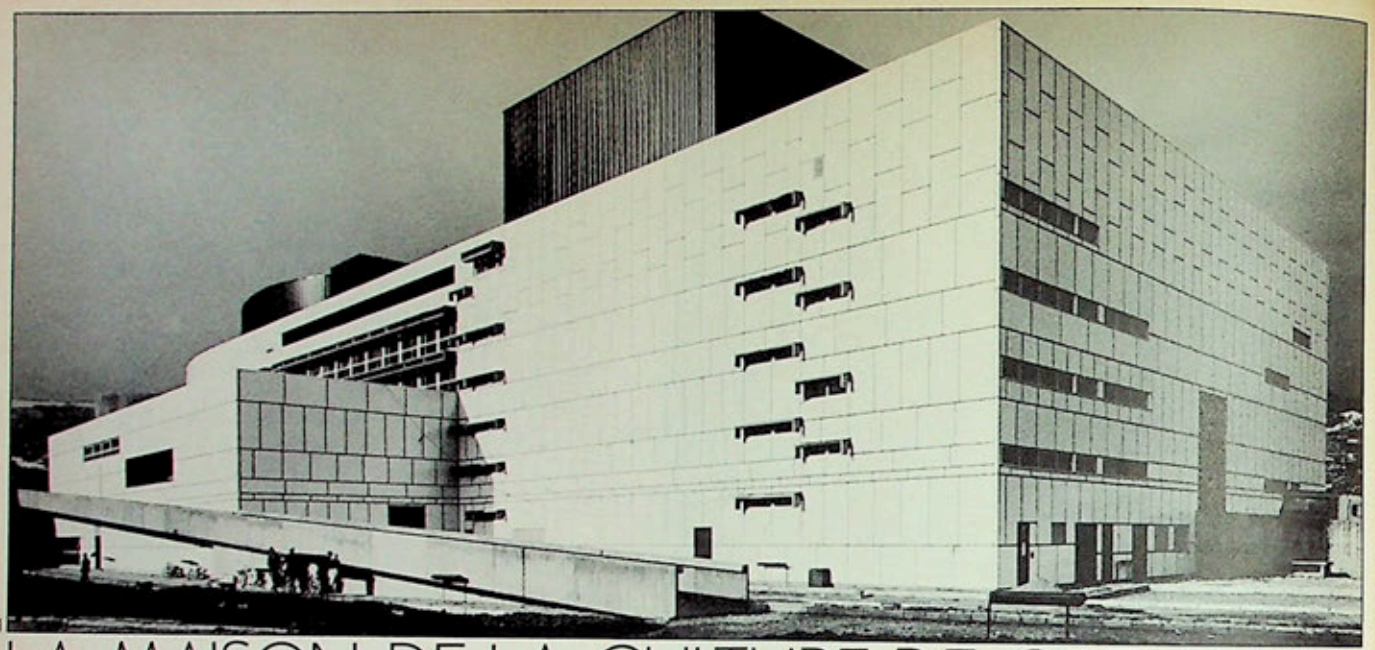
C'est certainement à l'année suivante qu'appartient le portrait de gentilhomme (toile, 84 × 69 cm) publié ici.

L'œuvre présente des contacts stylistiques évidents avec l'art italien, celui du Caravage notamment, dont le maître dût admirer les œuvres lors de son passage à Rome. L'inspiration a son origine dans le milieu mantouan, chez les peintres de la cour influencés par l'art vénitien, mais l'interprétation aiguë du personnage, l'exaltation des traits essentiels porte, à mon avis, l'empreinte caravagesque. Le tableau a déjà été étudié par Gustave Glück et Ludwig Burchard, qui l'ont daté l'un et l'autre des environs de 1610.

L'autre peinture, « Prométhée enchaîné » (bois, 93 × 75 cm) est à rapprocher de l'autre Prométhée, plus développé en largeur, exposé autrefois au Musée d'Oldenburg. Mais tandis que ce dernier donnait une certaine impression de froideur en raison d'un dessin aux lignes trop recherchées, celui que nous publions ici surprend par la supériorité de sa qualité picturale, sa véhémence, la vigueur du modelé qui rappelle les figures épiques de Michel-Ange. Le format en hauteur est beaucoup plus rubénien et le thème est développé avec une plus grande harmonie de proportion.

Cette peinture, elle aussi, doit se situer entre 1610 et 1612. Elle est, sans aucun doute, la première pensée, la version originale que Rubens a exécutée de sa main.

F. Shoner



1

LA MAISON DE LA CULTURE DE GRENOBLE

par François Loyer

photos Marc Lavrillier

Le 3 février 1968, en présence du Ministre des Affaires Culturelles, aura lieu l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble — inauguration fort importante, puisqu'il s'agit d'une des toutes premières en France dont les locaux aient été spécialement conçus pour leur usage. C'est une réalisation exemplaire tant pour la définition du programme que pour les conditions exceptionnelles de la réalisation, la rapidité de l'exécution et les moyens mis à la disposition d'André Wogenscky, l'architecte (dont les collaborateurs ont été Jacques Lavot, Claude Bourgeois, François Pétard-Val et André Bauwens pour l'architecture extérieure).

Capitale des Jeux Olympiques d'hiver 1968, Grenoble est aussi la ville dont la croissance a été l'une des plus considérables en France depuis la seconde guerre. Les Jeux Olympiques y ont donné l'occasion de réaliser d'énormes équipements, prévus pour l'accroissement futur de la ville. La Maison de la Culture est un de ces investissements, réalisé pour moitié sur le budget municipal et pour moitié avec l'aide de l'Etat.

La décision de construire fut prise, à vrai dire, fort tardivement, puisqu'elle remonte à septembre 1966, l'exécution de l'ouvrage devant être terminée en décembre 1967. Cette gageure a été tenue. Elle est l'aspect anecdotique (et intéressant techniquement) d'une réalisation importante pour d'autres raisons, qui tiennent surtout à son programme et à ses buts.

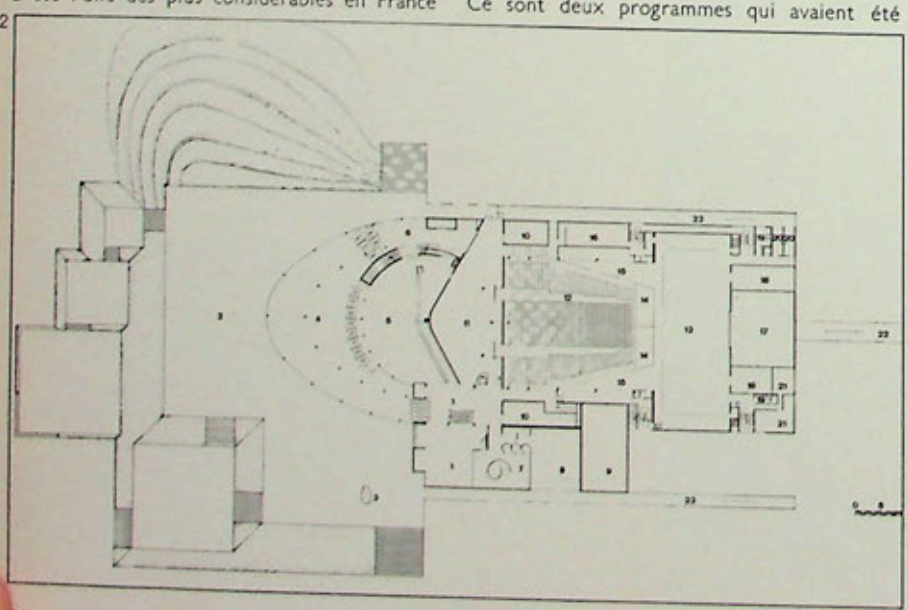
Ce sont deux programmes qui avaient été élaborés, l'un par le Ministère des Affaires Culturelles, l'autre par des organisations locales, groupées dans une association « Pour une Maison de la Culture ». Le projet définitif prévoyait deux grandes salles de spectacle (une salle polyvalente de 1500 places, pour le théâtre, le cinéma, le concert ou le théâtre lyrique, une salle de 600 places), une salle de conférences de 300 places, pouvant aussi tenir lieu de cinéma, une salle pour les expositions, une bibliothèque, une discothèque et une salle de télévision, un foyer pour les deux grands théâtres et un snack-bar, une garderie d'enfants, des bureaux tant pour la Maison de la Culture que pour la Comédie des Alpes, de nombreuses loges d'artistes, des salles de répétitions, une multitude de locaux annexes (magasins à décors, buanderie, magasins à costumes, etc.) ou locaux techniques (chaufferie, transformateurs...), enfin des appartements de fonction pour le directeur de la Maison de la Culture et une loge de concierge.

Ce programme, qui a été respecté, reprenait la proposition type du ministère en y ajoutant toute une partie proprement théâtrale à l'intention de l'organisation de la Comédie des Alpes, dont le siège est à Grenoble depuis plus de dix ans.

On n'hésite plus guère aujourd'hui sur la définition de ce qu'est une « maison de la culture », à quel but elle se consacre: l'enquête faite par le Ministère des affaires culturelles auprès des associations artistiques et le programme-type élaboré par la suite paraissent avoir répondu à toutes ces questions. Toutefois, on peut se demander si les propositions émanant des associations existantes recouvrent authentiquement les besoins artistiques de notre époque et si même l'expérience des premières Maisons de la Culture (Bourges, Caen, Le Havre) n'est pas, sous certains aspects, un échec:

Trois théâtres à Grenoble (la salle de conférences

2

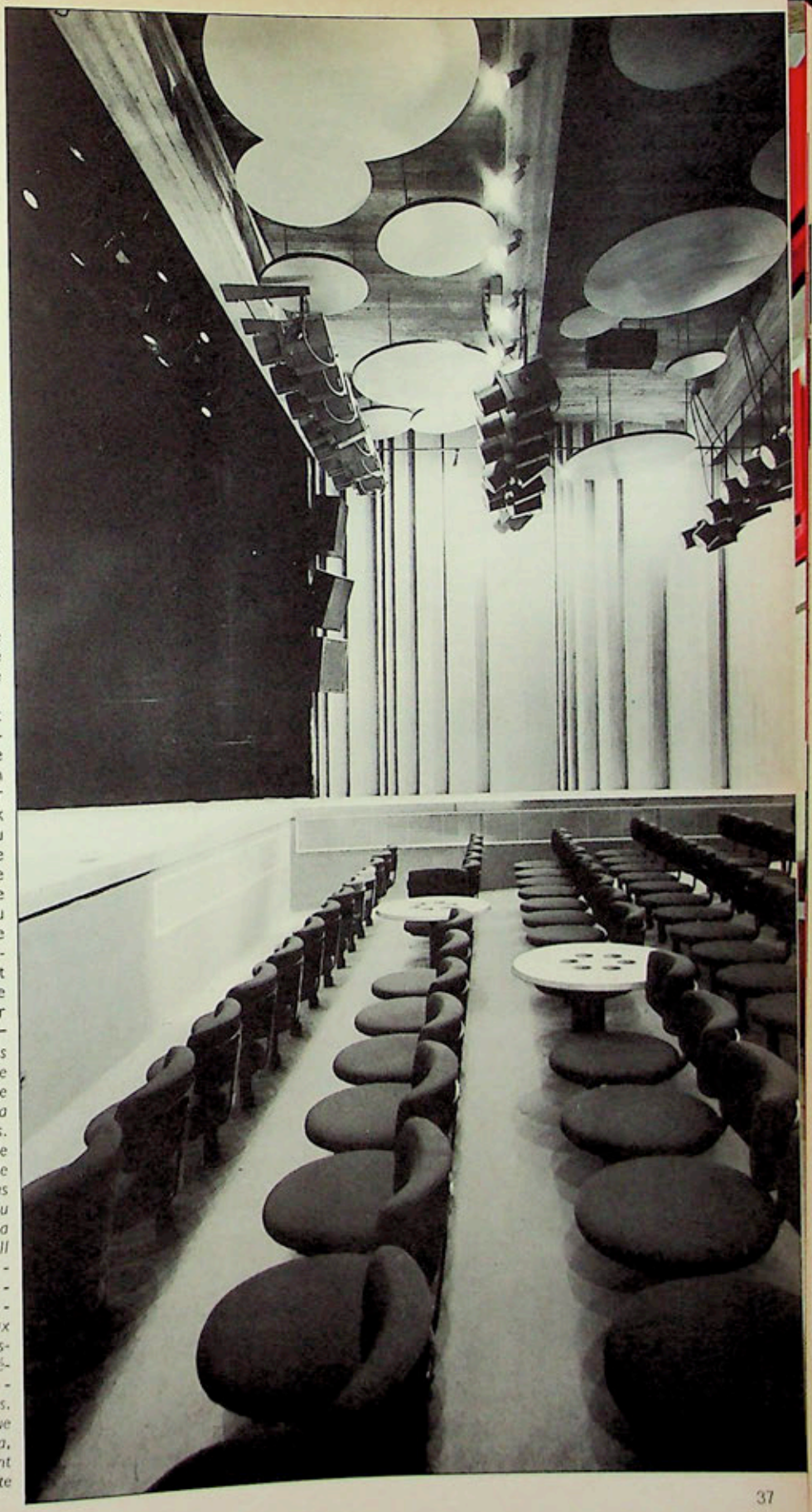


a reçu aussi l'infrastructure d'un théâtre), avec toutes les installations nécessaires, c'est une réalisation magnifique, presque excessive, pour une ville de 200 000 habitants. Mais, à côté, une petite bibliothèque, une discothèque prévue pour quinze personnes et une seule salle d'exposition (300 m²) sont-elles suffisantes pour la même ville? Et que dire de l'absence totale d'ateliers de travail manuel, de dessin, de sculpture, d'artisanat, de décoration, de l'absence de studios pour les musiciens instrumentistes? La Maison de la Culture offre une culture passive sous forme presque uniquement de spectacles — principalement théâtraux — sans que des locaux aient été le moins du monde prévus pour de réelles activités artistiques, en dehors du théâtre. La culture populaire sera-t-elle donc une culture purement verbale — ni visuelle, ni auditive, ni même... manuelle?

Cela dit, la réalisation de Grenoble — qui n'est pas beaucoup plus une Maison de la Culture que le théâtre des Champs-Elysées à Paris, avec ses deux salles annexes de la Comédie et du Studio — n'en reste pas moins un ouvrage important par la nouveauté de certaines de ses conceptions.

La principale originalité de Grenoble, en effet, c'est le théâtre de 538 places, qui est un théâtre rond, tournant et où les spectateurs occupent le centre de la salle, enveloppés par une scène en anneau, également tournante.

André Wogenscky, qui s'est toujours intéressé à l'architecture théâtrale et qui avait participé à un « festival d'art d'avant-garde » organisé sur le toit de l'Unité d'habitation de Marseille, lorsqu'il travaillait chez Le Corbusier, avait publié par la suite un projet de théâtre « torique » (un tore est une figure géométrique engendrée par un cercle tournant autour d'un axe situé dans son plan et ne passant pas par son centre) où se trouvaient exprimées deux idées principales: d'une part, que la position du spectateur par rapport à l'acteur peut être renversée, de manière à ce que le spectacle l'enveloppe complètement, et d'autre part que le mouvement tant de la scène que du plateau où sont installés les spectateurs peut créer une véritable dynamique, absente du théâtre classique. Quant à la forme torique proprement dite, elle n'était là que pour effacer plus encore les repères spatiaux du spectateur et l'intégrer



1 La Maison de la Culture, vue du sud-est. Les murs de béton sont revêtus de tôle émaillée blanche. Le bâtiment en saillie, à gauche, abrite la petite salle de théâtre, la discothèque, la bibliothèque et, au-dessus, la garderie d'enfants.
2 Plan au niveau de l'esplanade (rez-de-chaussée supérieur) et de la grande salle de théâtre. La salle tournante est située à l'étage supérieur, au-dessus du snack-bar et du foyer: 1 hall d'accès (niveau supérieur) - 2 esplanade - 3 sculpture de Marta Pan - 4 terrasse couverte - 5 snack-bar - 6 hall d'accès au théâtre mobile - 7 discothèque - 8 bibliothèque - 9 cage de scène - 10 vestiaire - 11 grand foyer - 12 grande salle de 1300 places - 13 scène - 13a diaphragme de scène - 14 plateaux mobiles - 15 scènes latérales - 16 foyer des artistes - 17 magasin à décors - 18 magasin à matériel - 19 sanitaire - 20 loges - 21 vestiaire - 22 accès des camions - 23 rampes pour piétons.
3 La petite salle de théâtre (323 places), conçue spécialement pour les conférences et le cinéma, mais qui comporte également un équipement scénique complet pour le théâtre d'essai. Moquette en pure laine rouge sur le sol (De Poortere).

plus vivement au spectacle. Ce sont ces idées qui ont été reprises dans le théâtre de Grenoble où l'enveloppe ovoïde enferme une salle ronde et son anneau de scène, mobiles.

Depuis la première guerre, de nombreuses recherches ont été faites dans le domaine du théâtre: reprise de l'amphithéâtre antique, théâtre « en rond ». Il existe même des projets de Gropius, à l'époque du Bauhaus, dans lesquels les spectateurs sont placés sur une plaque tournante. Si André Wogenscky n'a pas vraiment innové, il a eu le courage d'expérimenter une formule qui pourra rendre à certains metteurs en scène beaucoup de services et qui a d'ailleurs été accueillie avec le plus grand intérêt par les responsables de la Maison de la Culture de Grenoble, lorsqu'il leur en a fait la proposition.

L'autre grande salle est polyvalente, c'est-à-dire qu'elle comporte une très grande scène, en rapport avec les 1153 places offertes au public, et que cette scène est doublée par une fosse d'orchestre escamotable pour le théâtre lyrique, et par toute une installation pour la projection cinématographique, l'éclairage et la sonorisation, d'un équipement véritablement luxueux. La scène mesure 15 x 38 m, avec 25 m d'ouverture sur la salle, plus deux proscéniums en retour diagonalement des deux côtés de la salle, portant la capacité de la scène à 700 m², et une réserve de décor de 180 m2, offrant une arrière-scène située exactement dans la perspective de la grande scène. L'originalité de ce grand théâtre — la seconde scène d'Europe, après celle de Paris — c'est d'abord la disposition du plateau en retour sur les côtés de la salle, et ensuite la largeur du cadre de scène, qu'il est possible de « diaphragmer » grâce à un système de panneaux coulissants horizontaux et verticaux. La salle proprement dite est d'un seul tenant, formant un plateau trapézoïdal incliné entre les retours du proscénium: le traditionnel « théâtre à l'italienne » est complètement transformé par ces tenailles. Au grand théâtre s'ajoutent encore une très belle salle de répétition, dont le mérite est d'avoir la même largeur que le plateau, des multitudes d'annexes, et des loges, d'un confort très exceptionnel. Chaque détail a été soigné avec toute l'attention nécessaire: c'est ainsi qu'on a décidé d'installer la cabine du régisseur sur roulettes, afin de la mouvoir en fonction des décors. Pour toutes les études scénographiques, l'architecte a d'ailleurs fait appel à MM. Demangeat et Candaes, dont le bureau est spécialiste de ces problèmes.

Le troisième théâtre, enfin, n'a que 323 places, mais il comporte lui aussi une scène entièrement équipée, une cabine de projection pour le cinéma, et il est organisé pour servir de salle de conférences, voire même pour être transformé en café-théâtre, certains sièges pouvant être remplacés par de petites tables rondes.

Les deux grands théâtres occupent les extrémités du bâtiment, de forme allongée. Leur présence s'exprime dans les toitures par la saillie du volume des cintres, parallélépipédiques pour le grand théâtre à l'ouest, ronds au-dessus de l'enveloppe ovoïde pour l'autre. Quant à la petite salle, elle se greffe par-devant, côté sud. Ces trois unités sont reliées par un corps de bâtiment, ouvert du côté sud, autour d'un grand hall, également décroché à l'angle sud-ouest. Ce hall articule tout l'édifice et tous les locaux secondaires (petites salles de conférences, salle d'expositions, salle de télévision, cafeteria, discothèque, bibliothèque, garderie). Il est accessible à deux niveaux depuis l'extérieur: au niveau du sol actuel sur le côté sud; et 4,80 m plus haut à l'ouest, où un remblai provisoire élève le sol jusqu'à l'aplomb d'une future place publique prévue dans le plan d'urbanisme de Grenoble. L'accès du côté de l'ouest est

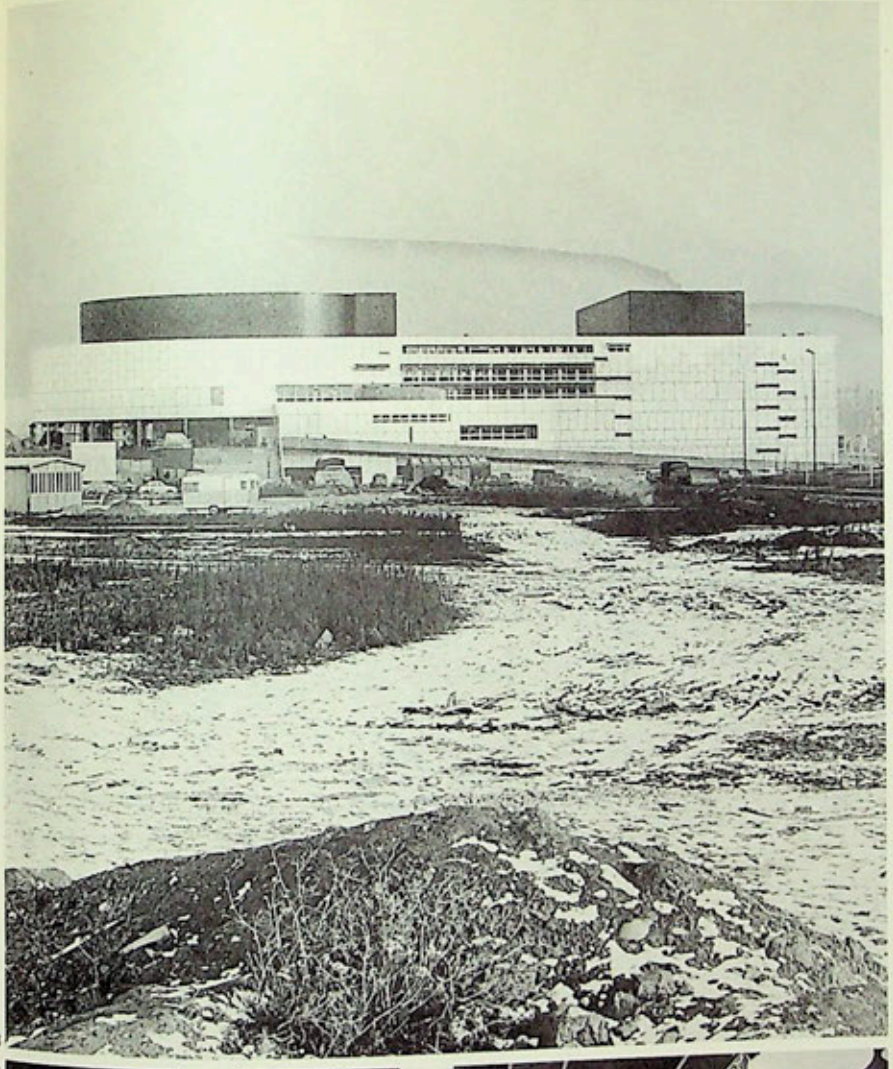
1

2

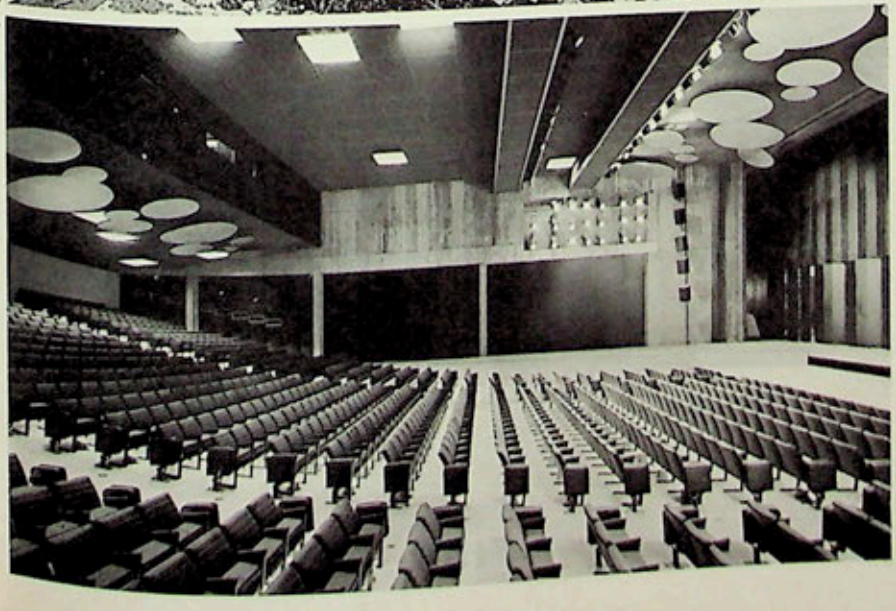
complété par une esplanade couverte, en avant de la cafeteria, sous le volume du théâtre rond. Ce parti très clair et simplement articulé repose sur la forme allongée du terrain, sur les exigences de la desserte des théâtres et le besoin de créer un point de communion grâce au grand hall qui ramasse toutes les activités de la maison, enfin il tient compte des problèmes de dénivellation provoqués par l'installation future d'une place à l'ouest et de ceux dus à la nature du terrain, empêchant tout creusement en sous-sol. Malheureusement, le traitement des façades n'a pas la fermeté ni la cohérence du plan. Il y a un conflit évident entre l'affirmation des masses par leur revêtement aveugle (panneaux sandwichs en émail blanc sur les murs, bardage en tôle noire pour les cintres, construits en charpente métallique suspendue au sommet de l'enveloppe en béton) et le système d'ouvertures de la partie centrale, entre les deux théâtres: ici, une grande loggia (pour la bibliothèque) et de maigres pare-soleil en béton, ainsi que des plans inclinés reliant au long des façades les deux niveaux principaux, viennent affaiblir la composition. Du côté sud, le décrochement de la masse du petit théâtre et du hall, coiffé par le solarium de la garderie d'enfants, évite l'impression d'ennui qui se dégage de la façade nord, animée seulement par le graphisme des ouvertures. Côté ouest, la liaison entre le volume circulaire de la coiffe du théâtre rond et l'extrémité ovoïde est beaucoup moins supportable à l'extérieur qu'à l'intérieur, d'autant qu'aucun ressaut ne vient en délimiter la soudure avec les façades longues, détail qui amollit beaucoup l'ensemble. Enfin, indiscutablement, la façade nord, complètement plate et creusée par l'énorme ouverture destinée à l'entrée des décors, manque d'attrait. Ces faiblesses ne sont que plus étonnantes en regard d'un parti à l'origine très heureux: On aurait pu facilement aérer les deux façades longues en profitant du volume non bâti encaissé entre les deux façades au milieu du bâtiment, « volume de réserve », il faut bien le dire négligé et qui est la faiblesse principale de l'édifice.

Petites erreurs de traitement, qu'on retrouve dans le hall d'entrée, d'une composition un peu surchargée, avec quelques emmarchements au sol, d'une facture maniérée et certains détails comme l'absence de portes, à l'entrée de la discothèque, de la salle de télévision et de la bibliothèque, où l'architecte a manqué de réalisme. Notons enfin, pour en finir avec ces réserves, que le site, dominé par le beau paysage de la région grenobloise, est abîmé par la proximité de bâtiments d'habitation d'une laideur affirmée, surtout du côté de la future « place des Etats du Dauphiné », dont la réalisation est indispensable en relation avec la Maison de la Culture.

Si certains détails de la composition architecturale peuvent gêner, il est un élément essentiel et tout à fait remarquable à souligner: la perfection de l'architecture d'intérieur, où André Wogenscky s'est assuré la collaboration d'Alain Richard et d'André Monpoix, avec lesquels il a dessiné jusqu'au moindre élément de la



3



4

1 La salle d'exposition occupe l'espace situé sous le foyer de la grande salle de théâtre et est reliée directement au hall d'entrée.

2 La salle de théâtre tournante. Elle comprend une scène fixe (au fond) et une scène annulaire tournant autour du plateau des spectateurs. Au centre du plafond, la cabine de régie suspendue. La machinerie extrêmement complexe (réalisée, comme celle des autres théâtres, par la société Sores) occupe deux étages entiers, l'un au-dessus, l'autre au-dessous de la salle. Murs tapissés de moquette Surnyl.

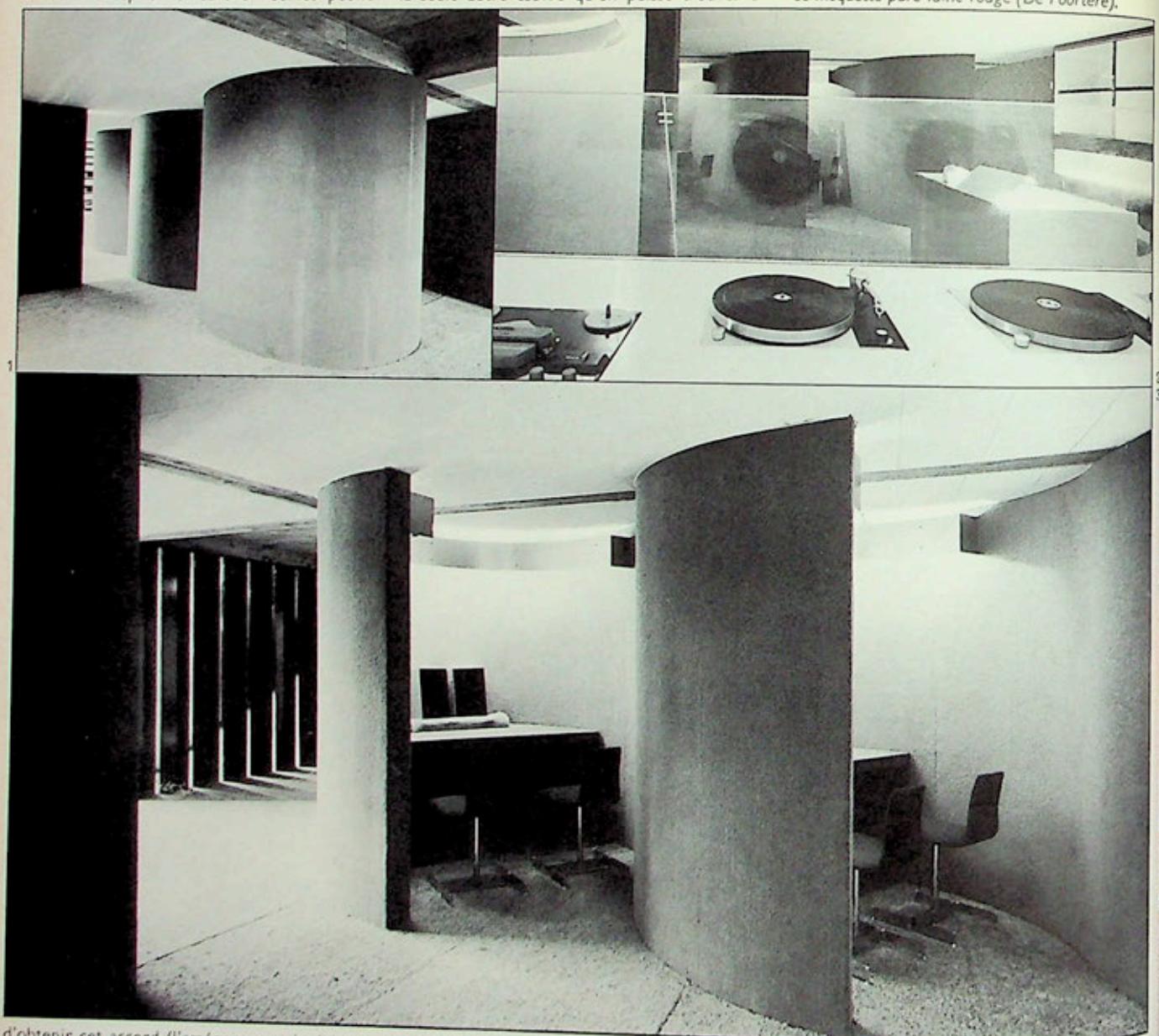
3 Cette vue de la façade sud montre les cintres (bardés de tôle laquée noire) des deux grands théâtres entre lesquels se situe le volume de réserve masqué par les bureaux.

4 Vue latérale de la grande salle de théâtre (1153 places). La moquette ivoire du sol (Balsan) couvre également le mur du fond.

construction, jusqu'aux sièges des salles et jusqu'aux cendriers... L'unité qui s'en dégage repose sur l'usage d'une polychromie simplifiée (la gamme des gris-noirs-blancs est simplement relevée par la mise en couleur des gaines de chauffage et autres installations techniques, en rouge ou en bleu et par le recours au vert amande pour certains tissus) comme elle repose sur l'accord d'intentions qui s'est réalisé entre l'équipe des architectes et celle des décorateurs. Il est si exceptionnel dans un édifice public d'obtenir cet accord (l'aménagement intérieur étant fait indépendamment de l'architecture) qu'il valait la peine d'insister sur sa réussite à Grenoble.

Le caractère souvent trop luxueux des aménagements intérieurs (revêtements lamifiés, moquette...) a dû être compensé par d'astucieuses économies dans la construction: ainsi l'absence de faux plafonds, l'affirmation franche des gaines y suppléant, ou la couverture des grandes salles de théâtre par un simple gril métallique, accroché à la charpente, solution économique et extrêmement commode. Tout compris, la Maison de la Culture a coûté 26 950 000 francs.

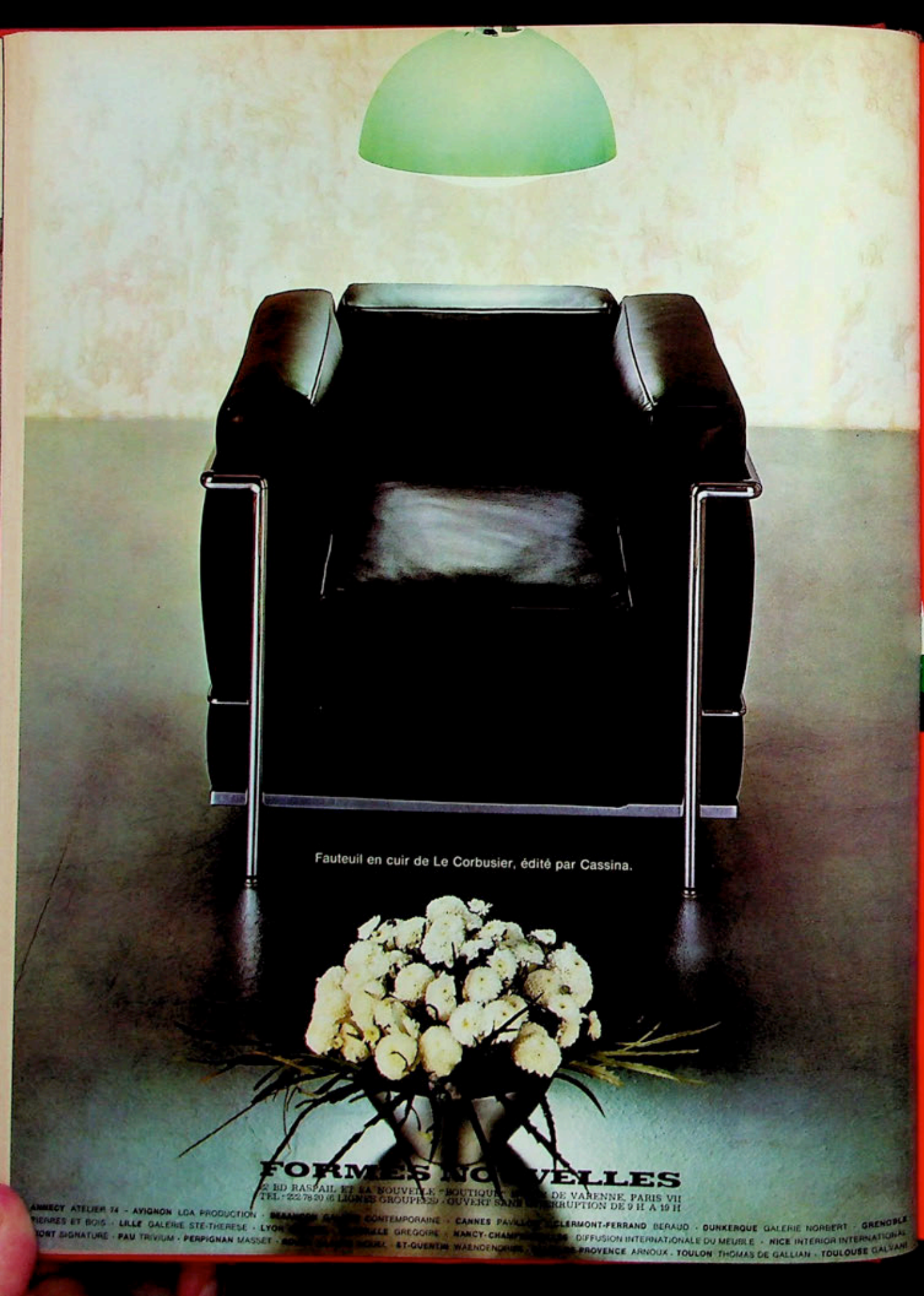
L'unité de conception qui a présidé au dessin de l'architecture extérieure comme des aménagements et du mobilier reste toutefois exempte de tout enrichissement abusif de l'espace intérieur: si les poignées des portes et les rampes des escaliers, ainsi qu'un des murs de la petite salle de théâtre, en béton brut de décoffrage, sont les œuvres d'un sculpteur, Marta Pan, la seule autre œuvre qu'on puisse trouver à l'intérieur est le rideau de scène (escamotable) de Martin Barré. A l'extérieur une sculpture de Marta Pan, dont la forme symbolise deux mains jointes, rappelant la fonction d'accueil et de communion de la Maison de la Culture, est placée sur l'esplanade, dans l'angle sud-ouest. Ce sont les seules œuvres d'art que contienne l'édifice: l'architecte n'a pas voulu transformer en musée une construction destinée à l'art vivant, et il n'a même pas voulu trop déterminer l'espace par des œuvres qui risquaient d'entrer en conflit avec celles qui seraient exposées ou interprétées...



1 L'entrée de la bibliothèque. On y accède par une circulation continue (il n'y a pas de portes), derrière les cabines d'écoute de la discothèque. Le sol est recouvert partout d'une moquette pure laine, chinée noir et blanc (De Poortere).

2-3 La discothèque et les cabines d'écoute. La discothèque peut également assurer l'audition des disques et des bandes magnétiques dans les salles de réunion situées, au niveau inférieur, en face de la salle d'exposition. Murs recouverts de moquette pure laine rouge (De Poortere).

4 Dans le hall d'entrée, à gauche, au-dessus d'un bassin, la volée inférieure en béton de l'escalier menant au niveau de l'esplanade. Au fond, l'accès à la salle d'exposition. A droite, les cabines de téléphone dessinées par Alain Richard et André Monpoix. Au-dessus, les deux volées supérieures, en tôle laquée rouge, de l'escalier qui conduit à la garderie et au solarium.


Fauteuil en cuir de Le Corbusier, édité par Cassina.
FORMES NOUVELLES
2 BD RASPAIL ET LA NOUVELLE BOUTIQUE DE VARENNE, PARIS VII
TEL. : 222 78 20 (6 LIGNES GROUPÉES) - OUVERT SANS INTERRUPTION DE 9 H A 19 H
ANNECY ATELIER 74 - AVIGNON LGA PRODUCTION - PIERRES ET BOIS - LILLE GALERIE STE-THERESE - CANNES PAVILLON CONTEMPORAINE - CLERMONT-FERRAND BERAUD - DUNKERQUE GALERIE NORBERT - GRENOBLE DIFFUSION INTERNATIONALE DU MEUBLE - NICE INTERIOR INTERNATIONAL - PAU TRIVIUM - PERPIGNAN MASSET - ST-QUENTIN WAENDENDRIES - PROVENCE ARNOUX - TOULON THOMAS DE GALLIAN - TOULOUSE GALVANI

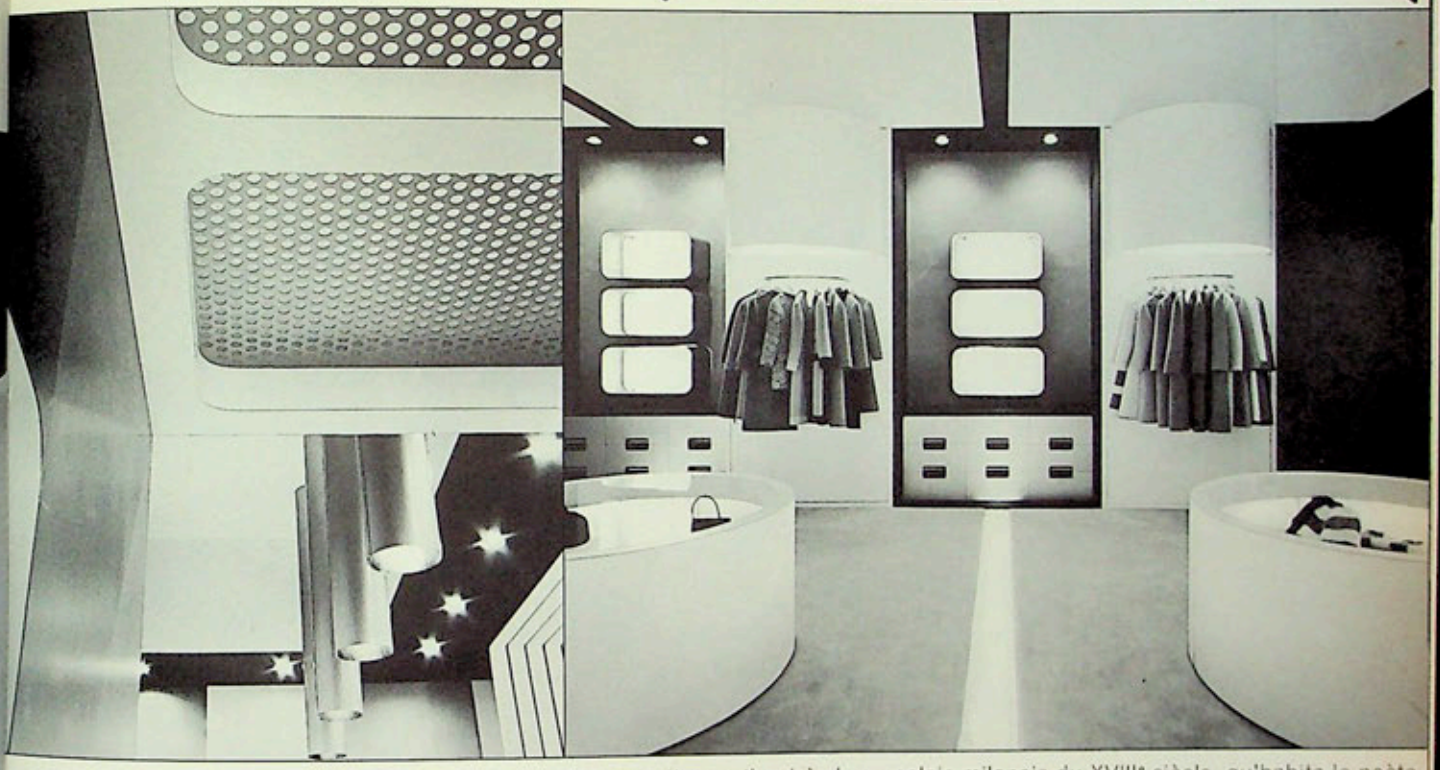
L'OEIL

CLUBS · BOUTIQUES
RESTAURANTS · APPARTEMENTS
EN ITALIE

Dans un palais du XVIII[e] siècle rénové, Mila Schön vient d'installer ses salons et ses ateliers

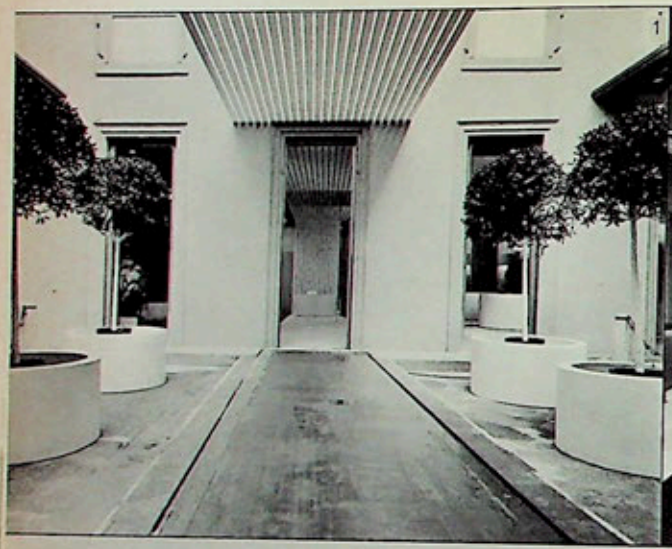
HAUTE COUTURE A MILAN

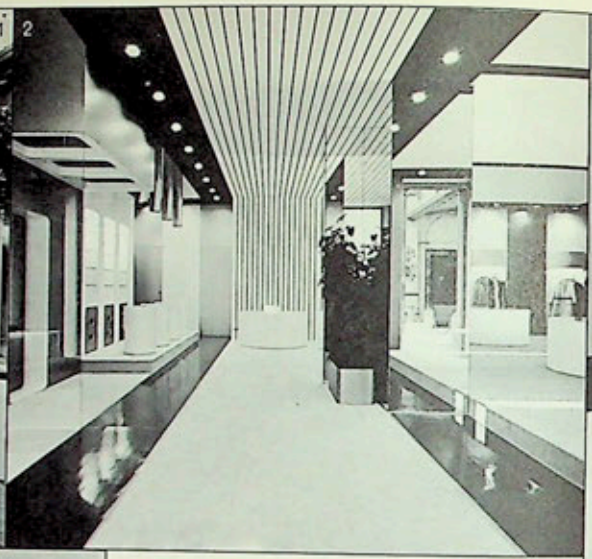
Photographies Marc Lavrillier



Sur trois étages d'un très beau palais milanais du XVIII[e] siècle, qu'habita le poète Carlo Porta, François Catroux vient d'installer pour la célèbre couturière italienne Mila Schön, un « complexe » boutique-haute-couture-atelier. Toute la réfection de l'architecture intérieure joue sur l'emploi de deux matériaux de base, l'aluminium et le formica. La tonalité dominante est le blanc, l'une des couleurs préférées de Mila Schön. Les meubles sont peu nombreux, sauf dans les bureaux et la salle de conférence (tables et chaises de Saarinen, fauteuils de Colombo). Ailleurs, les sièges, les comptoirs, les tables sont constitués par des volumes qui naissent du sol comme des formes sculptées. Les dénivellations animent l'espace et permettent de différencier les divers points de vente de la boutique. L'éclairage fluorescent, froid et très blanc, diffusé à partir du sol et des murs, est complété par des spots encastrés au pourtour des plafonds dans tout le magasin.

Ci-dessus, à gauche: détail du faux plafond au-dessus de la porte de l'ascenseur. Des caissons de formica blanc aux angles arrondis supportent des plaques d'aluminium perforées et une plaque de persplex marron diffusant une lumière dorée. Les tubes éclairent les vitrines réservées aux accessoires, bijoux, chaussures, foulards, etc. (Voir page de couverture.)
Ci-dessus: vue d'ensemble de la zone réservée au prêt-à-porter et aux fourrures. Les vêtements sont disposés dans de grands cylindres en formica blanc (1 m. 50 de diamètre), placés sur des estrades recouvertes de moquettes (pure laine vierge, Société Vergani) et séparées les unes des autres par des bandeaux lumineux. Les voûtes blanches du plafond sont portées par des colonnes-placards tournant sur elles-mêmes autour d'un pivot central. L'ouverture de ces placards commande un éclairage automatique assuré par un demi-cylindre de métal laqué blanc fixé à la porte. Refermés, les placards deviennent de simples colonnes de formica blanc qui mettent les vêtements à l'abri de la poussière. Des tiroirs de rangement en aluminium anodisé sont encastrés entre les colonnes. Au-dessus, des vitrines d'aluminium anodisé, éclairées par un fond de persplex blanc permettent de présenter des accessoires divers. Les murs et le sol sont recouverts de moquette beige. Plafonds marron et blanc. Page ci-contre: vue d'un angle du magasin. Au fond, un coin d'attente, près de l'entrée. Le luminaire est fait de tubes d'aluminium anodisés de tailles et de couleurs différentes. La banquette en demi-cercle est garnie d'un matelas de daim tête-de-nègre et de coussins en mousse de latex indéformable, recouverts de tissus exclusifs, dessinés et créés par Mila Schön pour ses collections, dans des tons beige, marron et blanc. La paroi de verre à droite délimite l'accès à l'ascenseur. A gauche, une série de vitrines en aluminium anodisé or, accrochées aux murs et éclairées intérieurement. La lumière est diffusée par des plaques de persplex blanc opaque.





1 L'entrée du magasin et le patio. La façade est reliée à la rue par un dai de lattes de métal laqué blanc, long de sept mètres environ, qui se terminent entre les deux colonnes du portique d'accès. A l'autre extrémité, il se prolonge dans le magasin, tandis que les grands cache-pots de métal laqué blanc, à droite et à gauche, font écho aux volumes intérieurs circulaires. Sous le dai, le passage surélevé en ciment est garni d'un tapis-brosse sur toute sa longueur. La structure de la façade XVIII[e] est restée intacte. Seules, les portes et les vitrines sont nouvelles. Ce sont des parois de verre, encadrées d'aluminium anodisé. Dans les impostes, au-dessus, le nom de Mila Schön s'inscrit sur des plaques d'aluminium anodisé perforé, éclairées par une feuille de persplex blanc opaque.

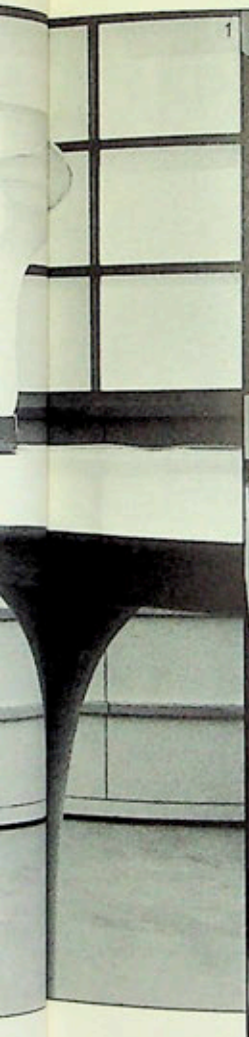
2 Vue du magasin au-delà de la porte d'entrée. A gauche, au premier plan, le coin d'attente (voir page 44), puis l'ascenseur et son faux plafond, enfin des vitrines réservées aux accessoires et la caisse. (Voir page de couverture.) A droite, sur les estrades recouvertes de moquettes, les cylindres de présentation et, au fond, les colonnes-placards. Le pilier, au centre de la photo, soutient les trois étages. Il a été recouvert de glace pour minimiser son importance et pour ne pas rompre la perspective des lattes du plafond prolongeant celles du patio. Dans tout le magasin, les volumes et les formes des plafonds s'accordent aux dénivellations du sol: ainsi, sous les trois voûtes blanches, à droite, les trois estrades ont les mêmes dimensions; sous les lattes métalliques, la moquette est bordée d'une bande de linoléum marron qui fait le tour du magasin en reprenant les proportions et le dessin des éléments de plafond marron encadrant les zones blanches, etc.

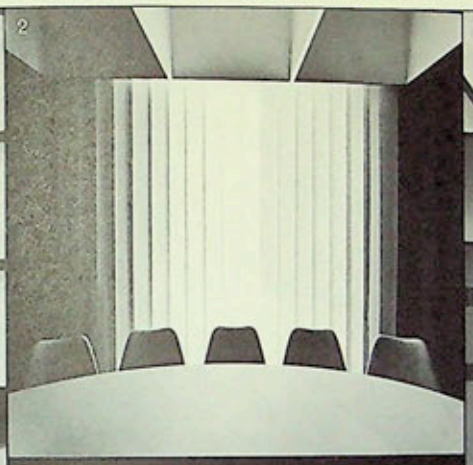
3 Disposés sur les trois estrades garnies de moquettes, les cylindres de formica blanc mat sont éclairés de l'intérieur et fermés par une plaque circulaire en plexiglas. A l'intérieur, une étagère semi-circulaire, également en plexiglas, permet la présentation verticale de certains objets. Le mur du fond est traité en pannotage de formica blanc et d'aluminium anodisé or. Entre les trois placards ronds pivotants, les portes d'aluminium anodisé conduisent aux salons d'essayage.

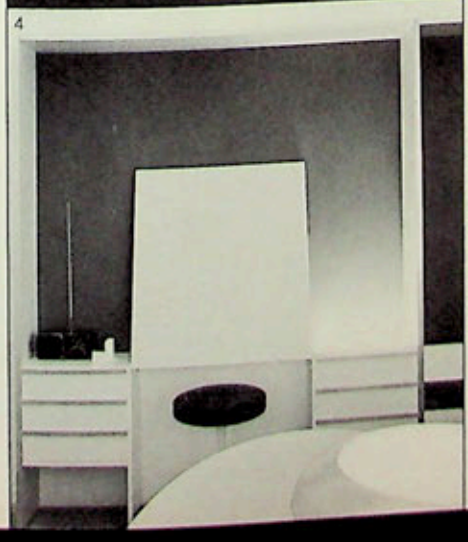
4 Vue d'ensemble de la salle montrant les placards-colonnes ouverts, les tiroirs de rangement et les vitrines d'aluminium anodisé, éclairées intérieurement. (Voir aussi page ci-contre.)

1 Dans le bureau de Mila Schön, l'un des murs est traité entièrement en placard vitré. Il fallait en effet que les multiples échantillons de tissus soient classés méthodiquement, par matière et coloris, qu'ils soient visibles d'un seul coup d'œil et facilement accessibles. Au lieu d'appliquer les rayonnages directement sur le mur, on les a donc adossés à une paroi lumineuse de persplex blanc opaque, éclairée par derrière au moyen de tubes fluorescents dont l'interrupteur se trouve sur le bureau de Mila Schön. Sous les rayonnages apparents que ferment des portes coulissantes en verre trempé, la paroi comporte une série de tiroirs dont les poignées sont des profils d'aluminium anodisé. L'un d'eux abrite un frigidaire. Au premier plan, un fauteuil de Joe Colombo, recouvert de daim tête-de-nègre. Sur la table de Saarinen, une lampe dessinée par Mangiarotti et des porte-crayons de Danese.

2-3 Dans la salle de conférence, le faux plafond à caissons est le même que dans le bureau de Mila Schön (ci-dessus à droite). Haut de 1 m. 20, il est suspendu par des tiges de 70 cm. et descend devant les fenêtres. Les rideaux, la table et les chaises de Saarinen sont blancs, et les murs tête-de-nègre.







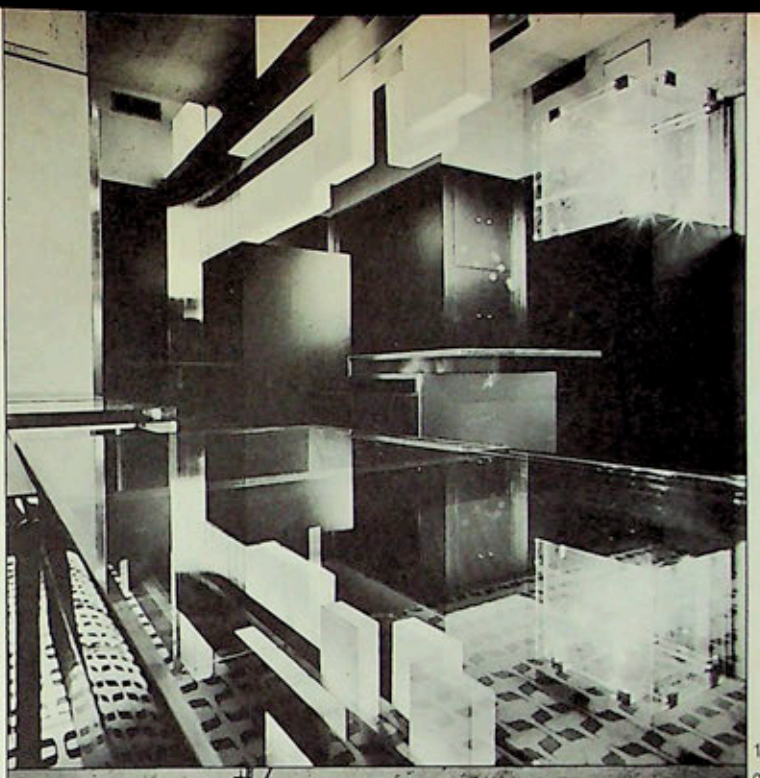
4 Un autre angle du bureau de Mila Schön. La table à dessin orientable, encadrée de deux caissons à tiroir, est adossée à une paroi de liège qui permet d'épingler croquis et échantillons. Sous la table, un pouf de Saarinen.

5 Vue d'ensemble du bureau de Mila Schön. Au fond une petite cabine d'essayage à plafond lumineux dont le miroir reflète les rideaux blancs de la fenêtre située à l'autre extrémité de la pièce. On aperçoit à droite le départ du rayonnage lumineux photographié page ci-contre. A gauche, un élément de rangement destiné aux rouleaux de tissu. Toutes les parois sont en formica blanc. Les arêtes des caissons du faux plafond sont garnis de profils d'aluminium reprenant le rythme de ceux qui soulignent les placards et la cabine d'essayage. L'installation d'air conditionné est placée derrière le faux plafond et les placards. L'intervalle ainsi ménagé permet également la diffusion de la lumière produite par les tubes fluorescents situés tout autour de la pièce entre les murs et le bandeau latéral du faux plafond.

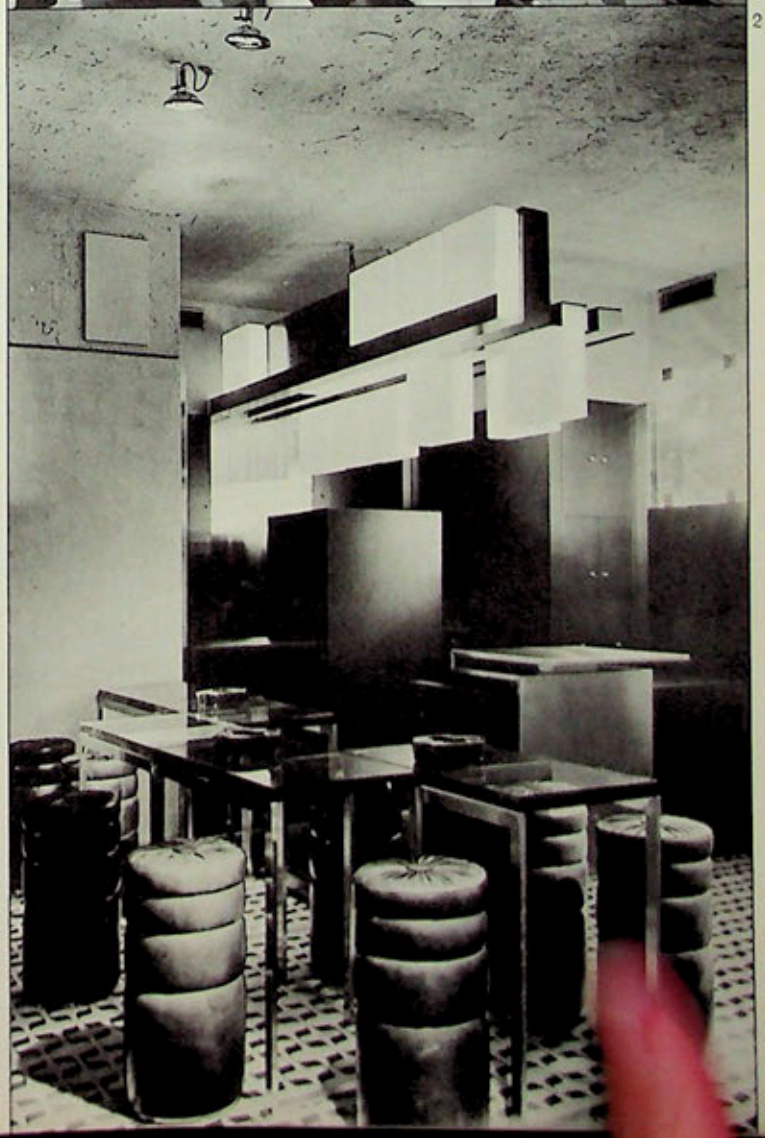
1 Les mannequins accèdent à la salle de présentation des collections par un couloir très sombre — les murs sont couleur tête-de-nègre — terminé par une « entrée de tunnel » blanche. Ainsi le public ne découvre chaque modèle qu'au moment où il apparaît au seuil du couloir.
2-3 Le salon de présentation des collections occupe une surface de 160 m². Il est entouré de trois étages de gradins entièrement recouverts de moquette beige, comme le sol. Les coussins sont en daim tête-de-nègre. (Les tons ont été choisis volontairement dans une gamme neutre pour mieux faire ressortir les coloris de la collection). Le grand plafonnier circulaire, dont l'intérieur est couleur tête-de-nègre, a le même diamètre que l'espace de présentation au sol. Il abrite le système d'air conditionné ainsi que les circuits électriques et musicaux. Au centre, un second cylindre fermé forme projecteur et assure l'éclairage des modèles pendant le défilé. Les deux piliers de soutènement sont recouverts de glace et s'intègrent ainsi au rythme général de l'architecture intérieure, tout en permettant aux mannequins de vérifier leur tenue.

CLUB 44

Les descendants des anciens ducs de Milan viennent de faire installer dans les caves de leur Palais ce restaurant-bar réservé aux membres de la Fondation Carlo Erba. Ils en ont confié l'exécution à Marcello Pietrantoni et Carla Venosta. Pour une des plus vieilles familles de la cité, l'architecte et la décoratrice, qui travaillent en étroite collaboration, ont cherché des structures neuves.
Une coque de béton traitée comme une sculpture organise la cave en déterminant les emplacements du vestiaire, du bar, de la salle de restaurant proprement dite et de la loggia réservée aux présidents de la Fondation — une des plus importantes affaires italiennes de produits chimiques.
Accusant encore l'audace de cette architecture intérieure, un choix de matériaux neufs comme le « print », laminé plastique, fabriqué par la Société Print de Bra, dont l'emploi commence à se développer en Italie, et le persplex. Le persplex est un matériau transparent analogue au plexiglas mais dont la propriété est de ne pas réfléchir ni diffuser les rayons lumineux (voir ci-contre et page 55). Le contraste de ces matériaux avec le béton brut de la coque et leur association avec le bois précieux, le verre, l'acier inoxydable, la laine, le cuir donnent un aspect chaleureux et raffiné à l'ensemble du « Club 44 ». Les travaux ont été exécutés par Bernini.



1
2

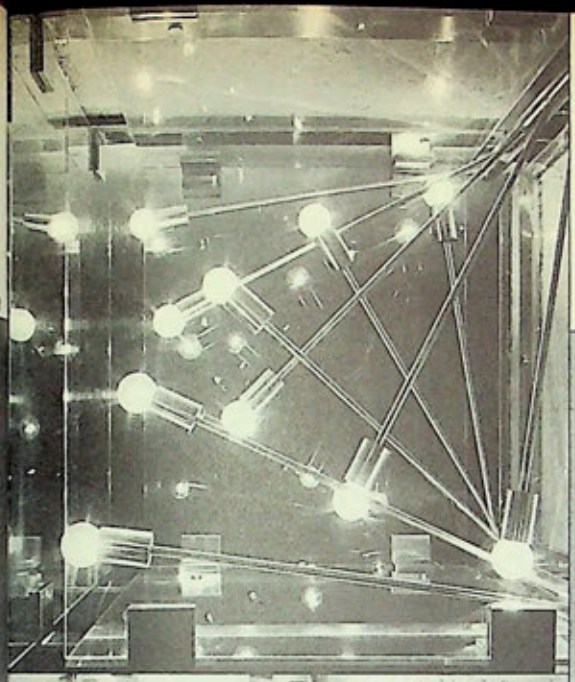


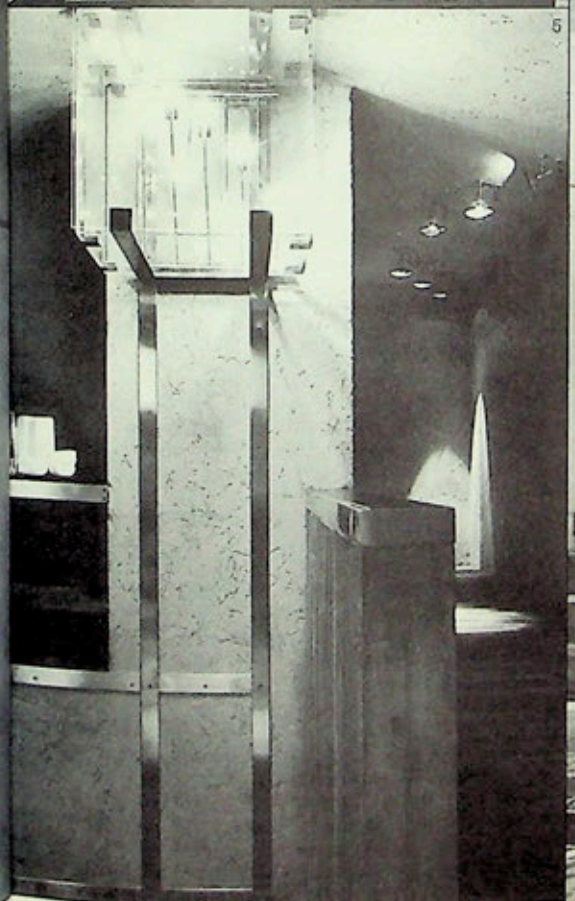
1 Page ci-contre, le jeu de facettes, évoquant une sculpture du « Stijl », n'est autre que le reflet des éléments du lustre et du bar dans les plateaux de verre des tables. La photo en haut à droite explique celle en couleur. On y voit également se refléter une des quatre lampes-cubes en persplex qui rythment l'ensemble du club (voir page 59).
2 Ci-contre, le bar — qui se présente comme l'intérieur d'un coquillage — est constitué d'éléments cubiques de hauteurs différentes, en « print » (finition n° 6) couleur tête de nègre et axé par un lustre en acier et persplex blanc, création de l'architecte Marcello Pietrantoni. Des bandes d'acier inoxydable s'élevant contre le mur du fond et se prolongeant en porte à faux suivant la ligne du plafond maintiennent les éléments lumineux de persplex blanc. Carla Venosta a dessiné les tables à piétement d'acier inoxydable et épais plateaux de verre (Fontana Arte) disposées en quinconce et qui permettent à plusieurs personnes de s'installer au bar. Les tabourets constitués par des cylindres superposés d'épaisseur inégale, en cuir tête de nègre, sont également dus à la décoratrice.

Photographies Marc Lavrillier

3 *La coque de béton brut où s'inscrit le « Club 44 ». A gau*
la sculpture-vestiaire suspendue à mi-hauteur de l'escalier (
page ci-contre à droite). On remarque à droite le relief mo
menté du plafond dissimulant des tuyaux de canalisa
4 *Page ci-contre, vus du bar, le vestiaire et l'escalier par o*
accède au club. Le vestiaire est un bloc de béton brut se
minant à 80 cm du plafond dont la base est constituée par
plaques de béton et d'acier inoxydable parallèles et de dimens
différentes. L'ensemble est relié aux marches de bois de l'esca
par des lames d'acier. On retrouve ce parti de lier les différ

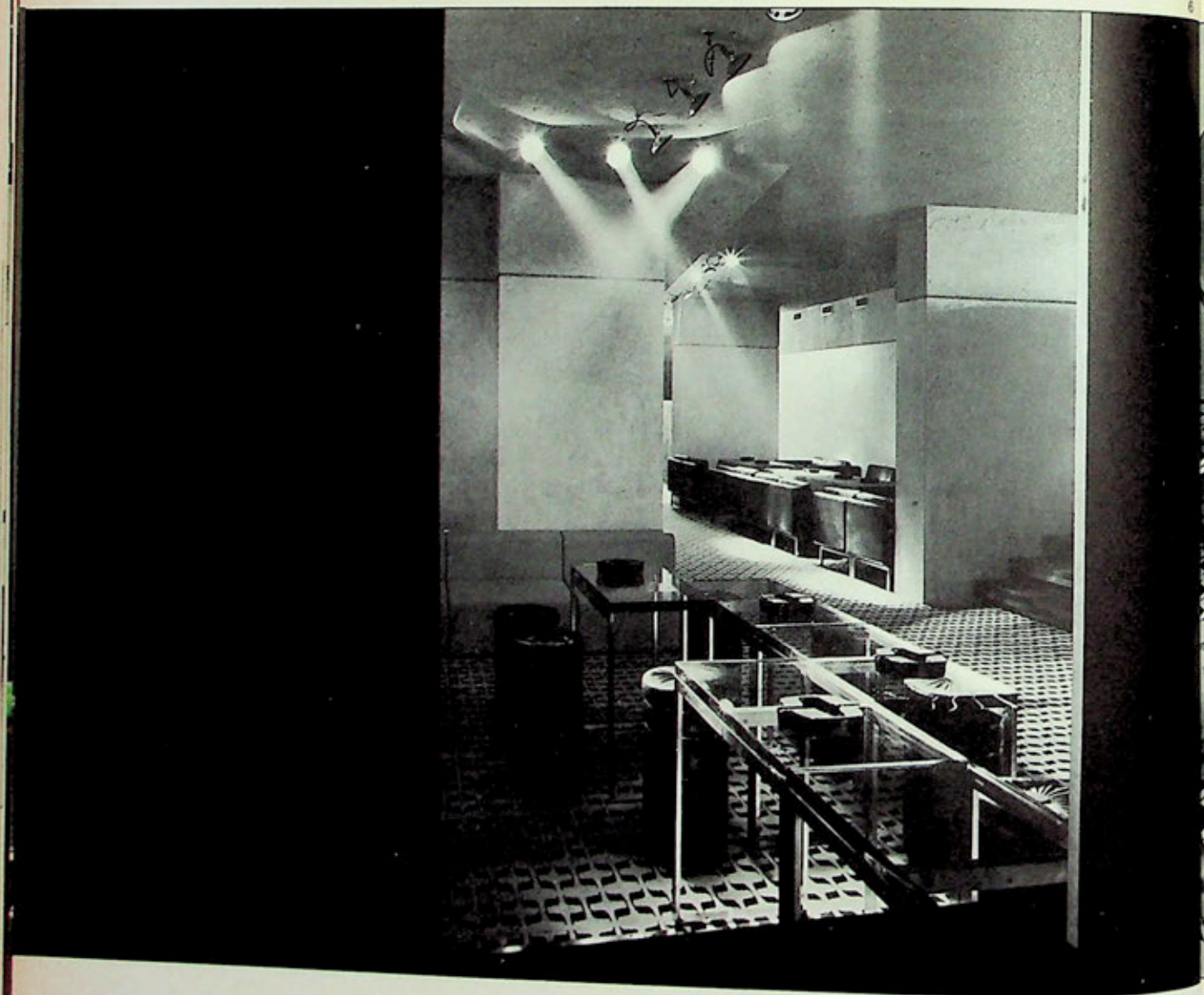
matér
dans l
5 Sou
incrus
le clu
détail
à l'int
maint
grâce
On pe





matériaux par l'acier inoxydable partout dans le bar, notamment dans les lampes en persplex (ci-dessus).

5 Soutenue par des lames d'acier inoxydable prolongeant celles incrustées dans le béton, la lampe-cube en persplex créée pour le club par Marcello Pietrantoni (fabricant Bernini). Au-dessus, détail montrant le faisceau des tiges terminées par des ampoules à l'intérieur du cube en persplex et la finition des pattes d'acier maintenant l'ensemble. Des créations de ce genre sont possibles grâce à la propriété qu'a le persplex de ne pas diffuser la lumière. On peut regarder la lampe sans être ébloui.



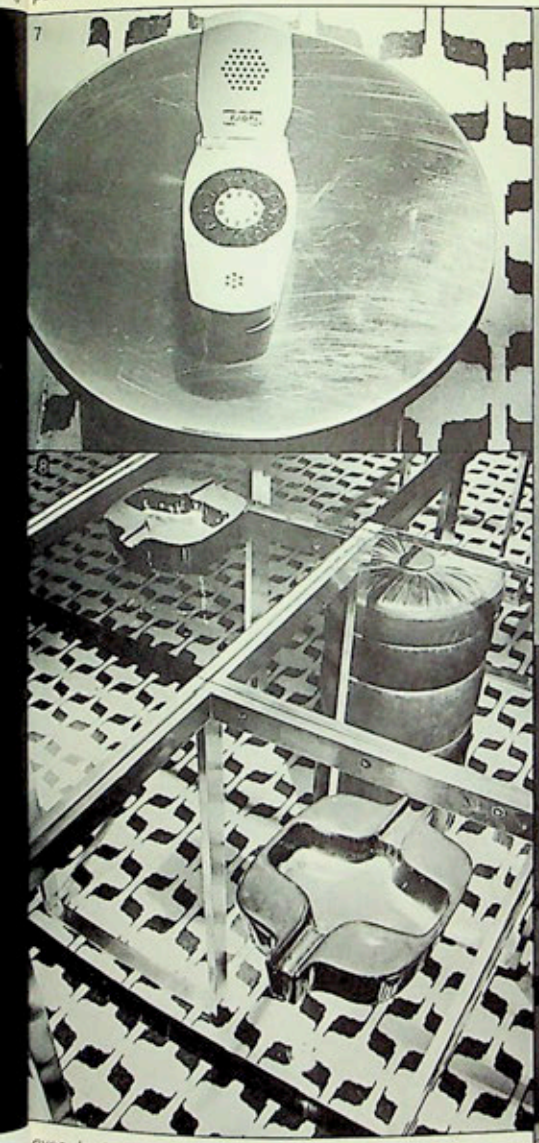
6 Prise
de l'esc
restaura
(modèle
vue d'e
plafond
des mu
sol, une
de nègr
de métc
pomme

7

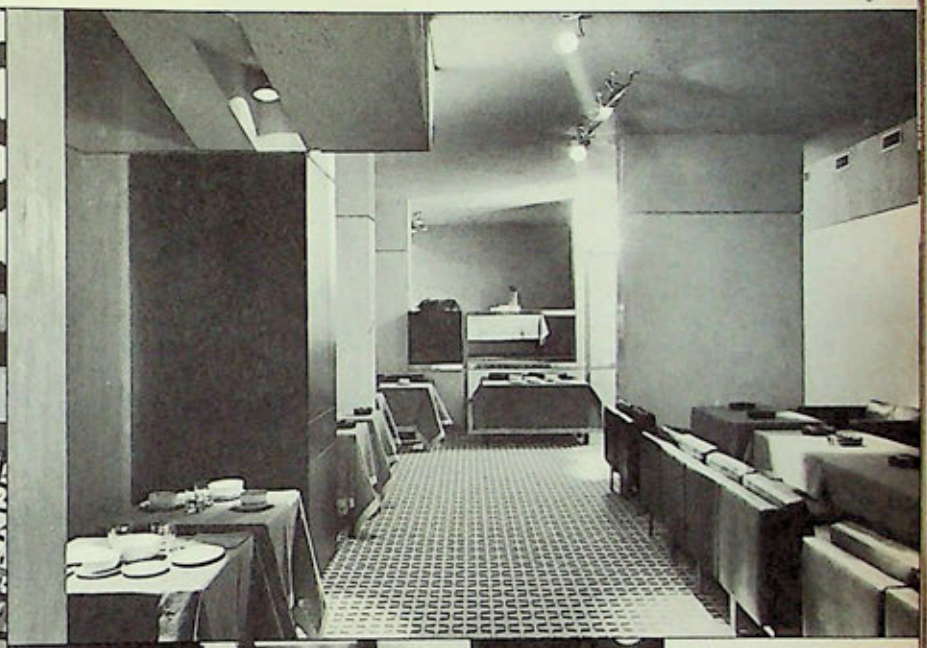
avec le
travaillé
diffuse
mais el
d'une c
des tab
ganse o
garnis c
d'après
quelle o
incrusté
(Voir dé
7 En h
phone e
au Com
8 Ci-dé
céramiq
moquet

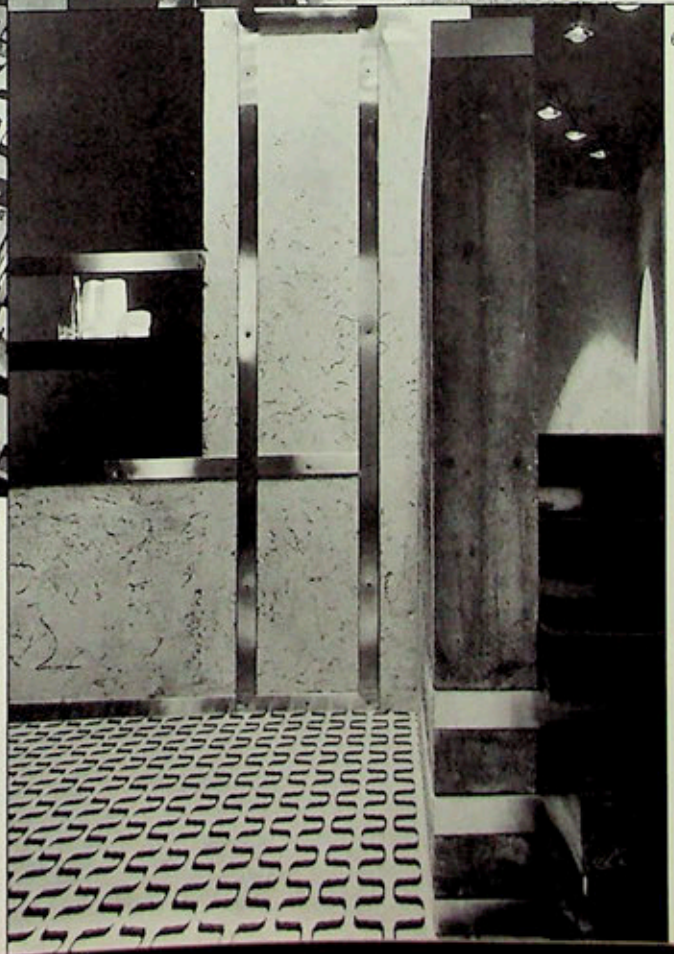
6 Prise de l'intérieur du bar, cette photo montre la base de l'escalier par où on accède au « Club 44 » et la salle du restaurant. Contre le mur, face au bar, des divans orange (modèle Marcel, création Gavina). Ci-dessous, à droite une vue d'ensemble de cette salle avec au fond la loggia. Le plafond de béton brut se prolonge sur le quart supérieur des murs qui sont en stuc de Toscane, couleur melon. Au sol, une moquette créée par Carla Venosta. Le motif tête de nègre et orange lui a été inspiré par celui d'une plaque de métal retrouvée dans un théâtre vénitien. Le fond vert pomme donne l'illusion d'un pré en contraste chaleureux

6



7





6

avec le béton brut de la coque. Carla Venosta, qui a travaillé avec le célèbre décorateur anglais David Hicks, diffuse en Italie les moquettes dessinées par celui-ci, mais elle a été la première à inventer des motifs inspirés d'une culture précisément italienne. De part et d'autre, des tables garnies de nappes en tissu marron bordé d'une ganse orange (fabricant: Abolaffio di Genova). Les fauteuils garnis de cuir tête de nègre ont été fabriqués par Bernini d'après un dessin de David Hicks. Au fond, la loggia, à laquelle on accède par un escalier de bois à rampe de béton incrusté de bandes d'acier inoxydable reliant l'ensemble. (Voir détail en bas à droite.) Au plafond, spots orientables.
7 En haut de la page: Sur une tablette d'acier, le téléphone « Grillo » créé par Zanuso et qui vient d'être primé au Compasso d'Oro (voir page 77, le téléphone).
8 Ci-dessus: Carla Venosta a dessiné des cendriers en céramique tête de nègre reprenant les motifs de la moquette (Gabbianelli).

Photographies Marc Lavrillier

1

2

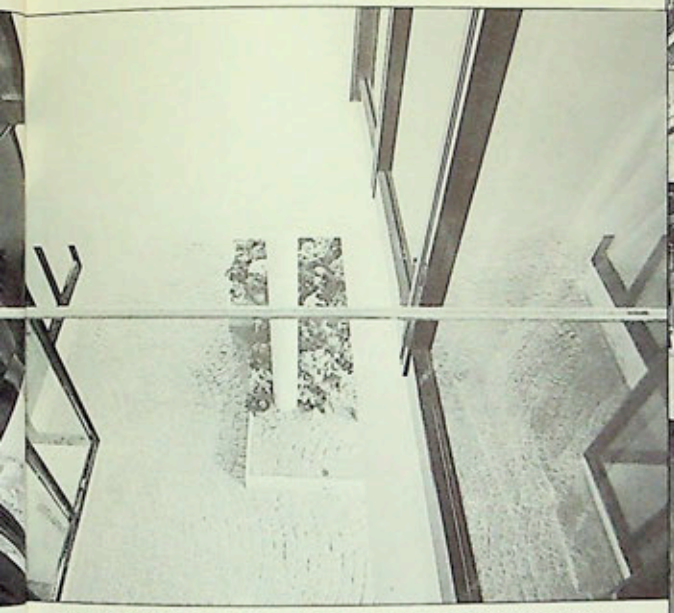
C
S
D

V

Le r
réce
rue
sant
plus
mod
vue
Les
tion
ont
prob
avai
nive
et p
falla
sair
de v
ne p
nem
ger
met
sion
nive
tion
du r
de l
de r
et P
de r
Les
été
Prov
par

1 Le
dest
crée
dess
élém
isolé
form
meu
Roya
étag

UN CHEMISIER ITALIEN S'INSTALLE PLACE DE LA MADELEINE



3

4

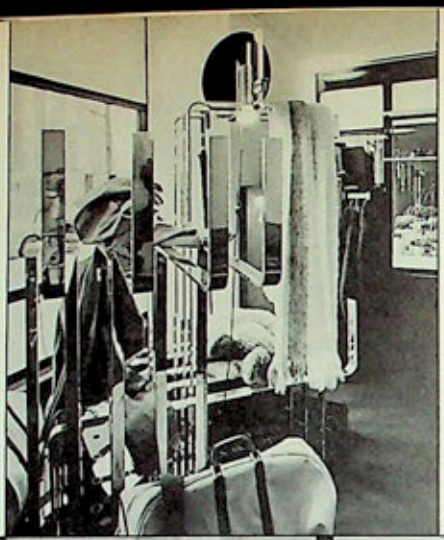
Le magasin Cerruti, boutique pour hommes ouverte tout récemment à l'angle de la place de la Madeleine et de la rue Royale, est une réalisation particulièrement intéressante parce qu'elle constitue, dans l'un des quartiers les plus traditionnels de Paris, une installation délibérément moderne, tant au point de vue fonctionnel qu'au point de vue esthétique.

Les architectes Vico Magistretti, à qui revient la conception de l'ensemble, Henry Garnier et Pierre Dangy, qui ont été les architectes d'opération, ont eu à résoudre des problèmes extrêmement complexes. L'espace qu'ils avaient à aménager — 800 mètres carrés répartis sur trois niveaux — se situait en effet dans un immeuble ancien, et plus ou moins vétuste, intégré à un site classé dont il fallait respecter l'ordonnance essentielle. Il était nécessaire, par exemple, de créer une unité d'ambiance, donc de volume, entre les trois niveaux; or l'état de l'immeuble ne permettait de supprimer aucun des points de soutènement. Les architectes sont parvenus pourtant à ménager dans les planchers de grandes ouvertures qui permettent d'entrevoir, au premier coup d'œil, toute l'extension du magasin. D'autre part, la transformation des trois niveaux occupés par le magasin a entraîné la réfection de tous les conduits de cheminée et, en sous-sol, du réseau sanitaire de l'immeuble entier. De plus, le toit de l'immeuble ne pouvait supporter le poids d'une tour de refroidissement pour l'air conditionné: Henry Garnier et Pierre Dangy ont donc étudié spécialement un système de refroidissement par eau, placé au sous-sol.

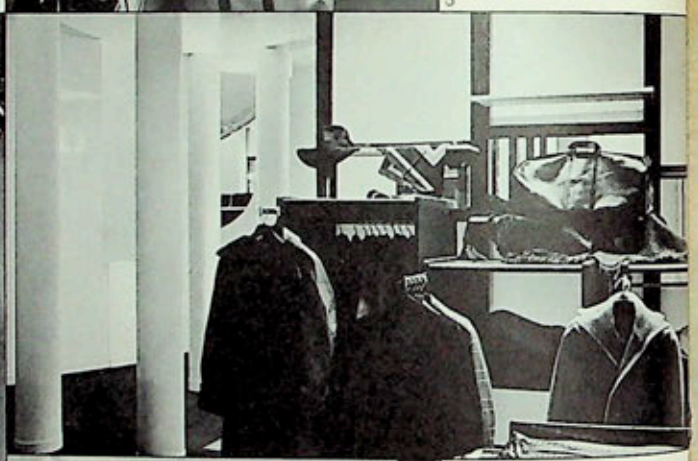
Les meubles de rangement, les lampes, les sièges ont été dessinés par Vico Magistretti, tandis que Michele Provinciali a créé tous les éléments graphiques utilisés par la firme (sigle, papier à lettre, boîtes de présentation).

1 Les éléments métalliques chromés dessinés par Berghauer, et destinés à la présentation des vêtements et des accessoires, créent dans les vitrines des rythmes inattendus et variés. Le lustre, dessiné par Magistretti et réalisé par Artemide, est fait de sept éléments qui, en d'autres points du magasin, sont employés isolément. Spots de Verlude. 2 Vu du premier étage, le patio formant l'accès du magasin. 3 Les deux façades de l'immeuble et du magasin sur la place de la Madeleine et la rue Royale. 4 L'escalier vu du rez-de-chaussée vers le premier étage *(voir aussi p. 61).*

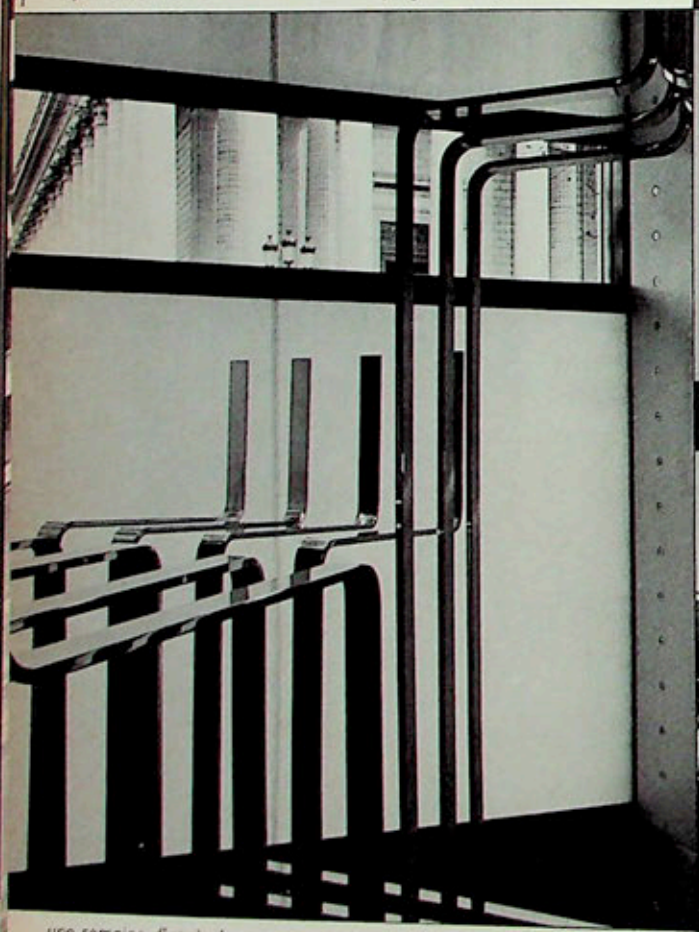
1 Détail d'une vitrine, avec les supports chromés de Berghauer. Tout l'éclairage du magasin, lustres et spots, est commandé à partir d'un pupitre central, placé à côté de la caisse. *2* La vitrine donnant sur la place et l'église de la Madeleine. Les stores de toile écrue, dont le bord est gainé de cuir, permettent de modifier à volonté la luminosité intérieure. *3* Les porte-vêtements dessinés par V. Magistretti sont gainés de cuir naturel et montés sur roulettes, ce qui permet de modifier aisément l'aspect intérieur du magasin et la répartition des surfaces de vente (exécutés par Mondonica et Carugate, à Milan). Magistretti a créé également les tables carrées (réalisées par Cassina) destinées à présenter les grands rouleaux de tissu. A gauche, on devine l'amorce de la descente vers le sous-sol. *4* Une vue d'ensemble du magasin, avec les porte-vêtements de Magistretti. Sous le plafond, l'isolation est assurée par des plaques d'amiante et par un sous-plafond formant gaine pour le chauffage par rayonnement. Une minuterie dont le « programme » peut être établi pour



2



3

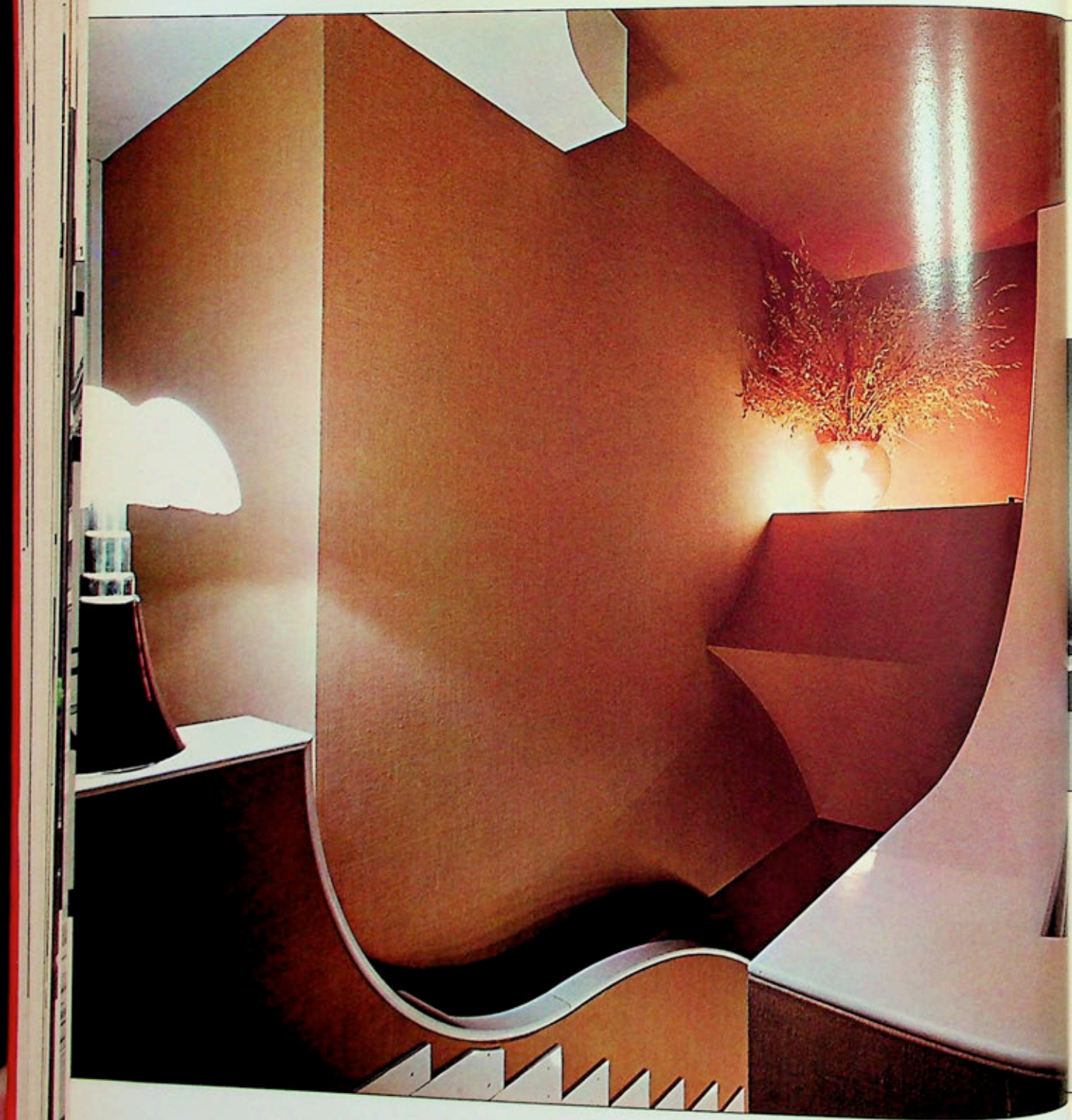


1

4

5

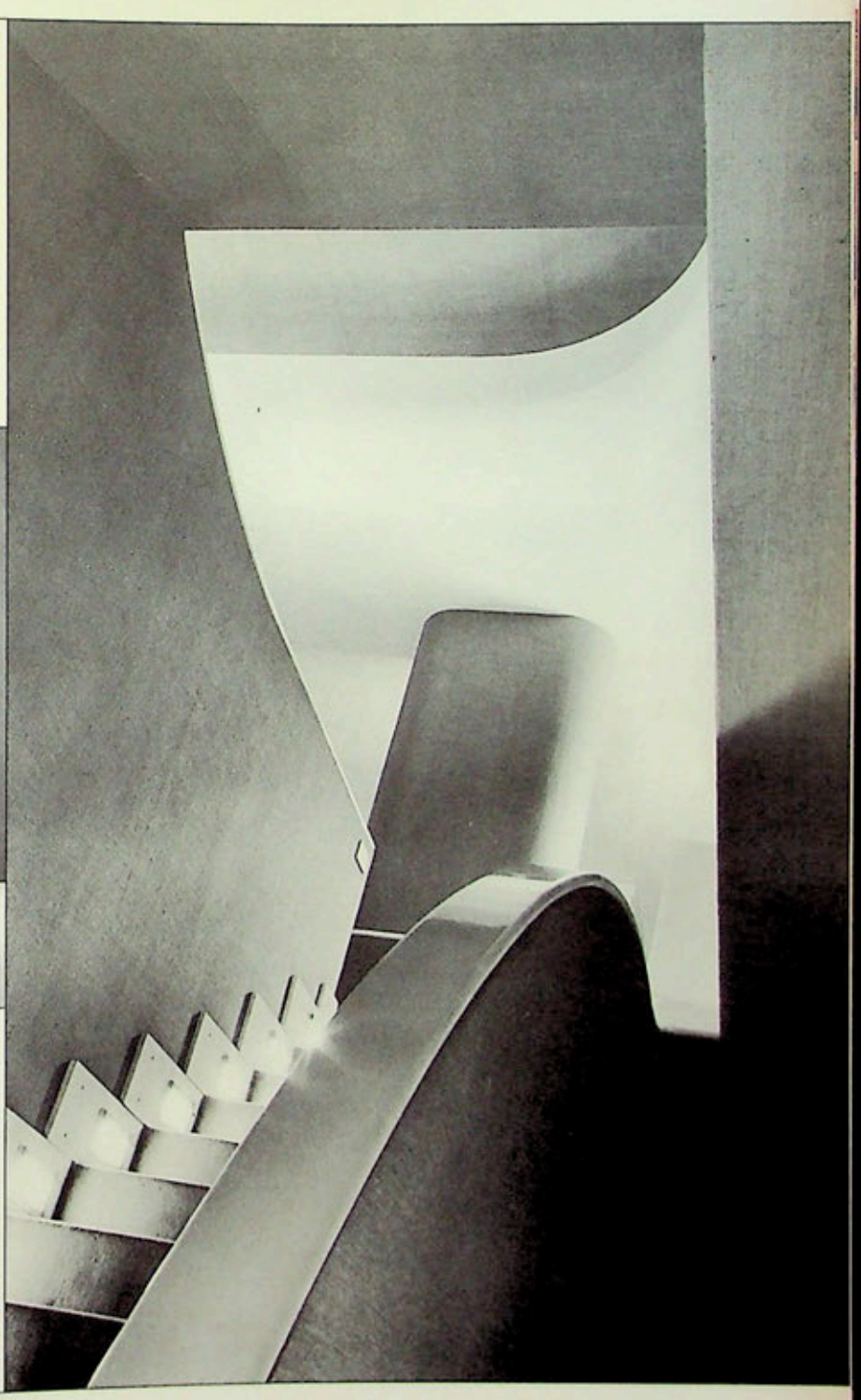
une semaine d'après les jours et les heures d'ouverture du magasin, règle la température par la mise en marche automatique de six thermostats. Ceux-ci ne sont pas répartis selon les étages mais sur six zones déterminées en fonction des variations de l'ensoleillement, de la destination des différents espaces, du nombre de personnes appelées à y circuler. Ce système a été mis au point par les architectes H. Garnier et P. Dangy (réalisé par Bouët-Haccoun). *5* Les installations sanitaires ont été étudiées et mises au point par Henry Garnier et Pierre Dangy. Le motif à damiers noirs et blancs de la céramique (Société Boulenger) est le même, dans un format différent, sur le sol et sur les murs. *6* L'escalier constitue un élément majeur dans l'organisation du volume intérieur, par le jeu des courbes brisées qui se développent autour de trois centres distincts. Le noyau central évidé, qui relie visuellement les trois niveaux du magasin, sert, en outre, de gaine de reprise pour l'installation d'air conditionné. Construit en brique, il a été recouvert d'un enduit de ciment, puis d'une peinture blanche qui a été poncée et reponcée pour obtenir une laque très brillante (Société S.P.R.).



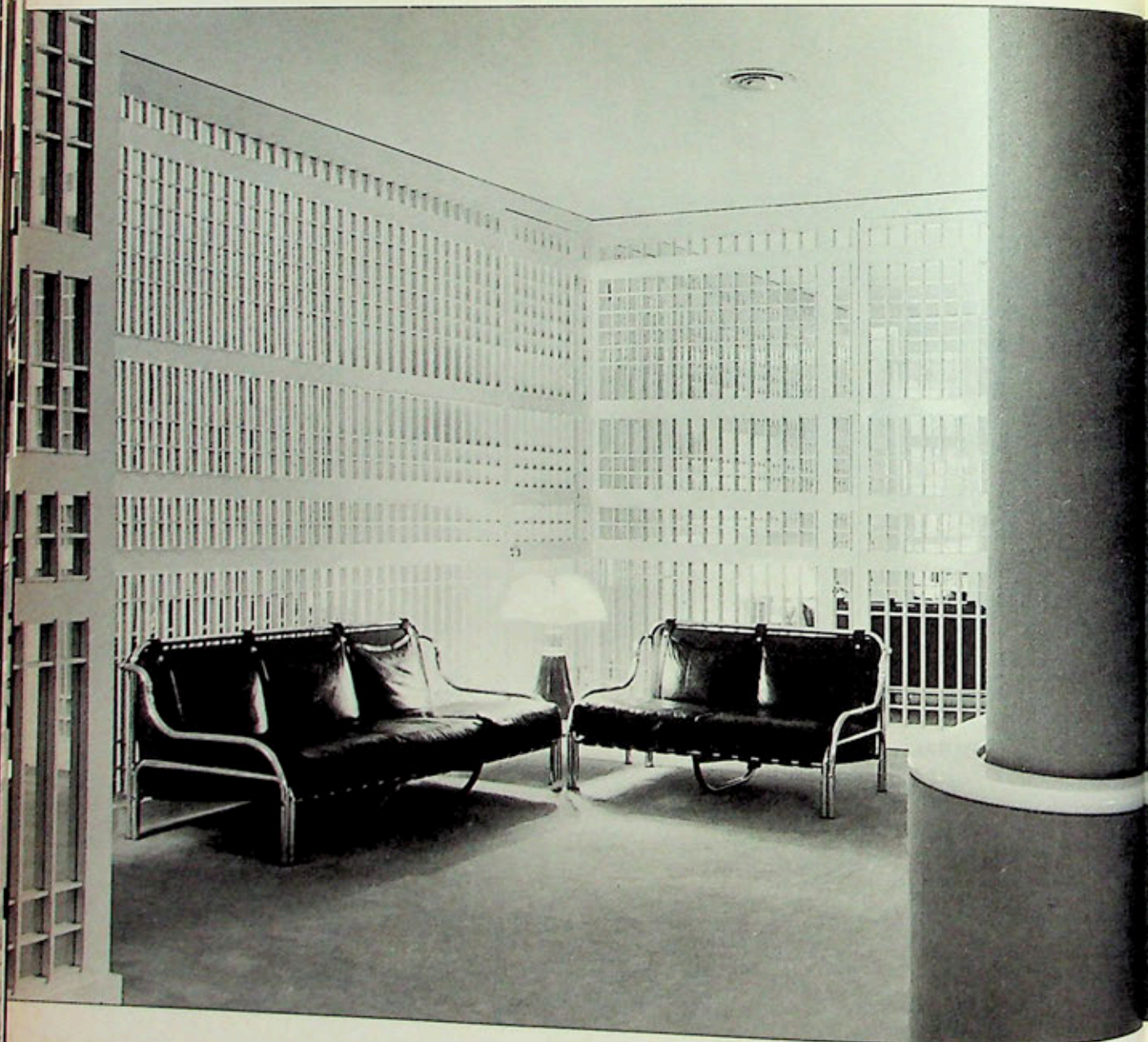
ARCHITECTURE EN MOUVEMENT

L'architecte Gae Aulenti qui a réalisé récemment l'agencement du magasin Olivetti à Paris (voir l'Œil n° 149) vient de terminer le siège milanais de la Maison de prêt-à-porter Max Mara.
Là encore elle a exprimé son goût pour une architecture opposant des volumes statiques et dynamiques, son sens d'une rigueur qui n'exclut ni raffinement ni charme.

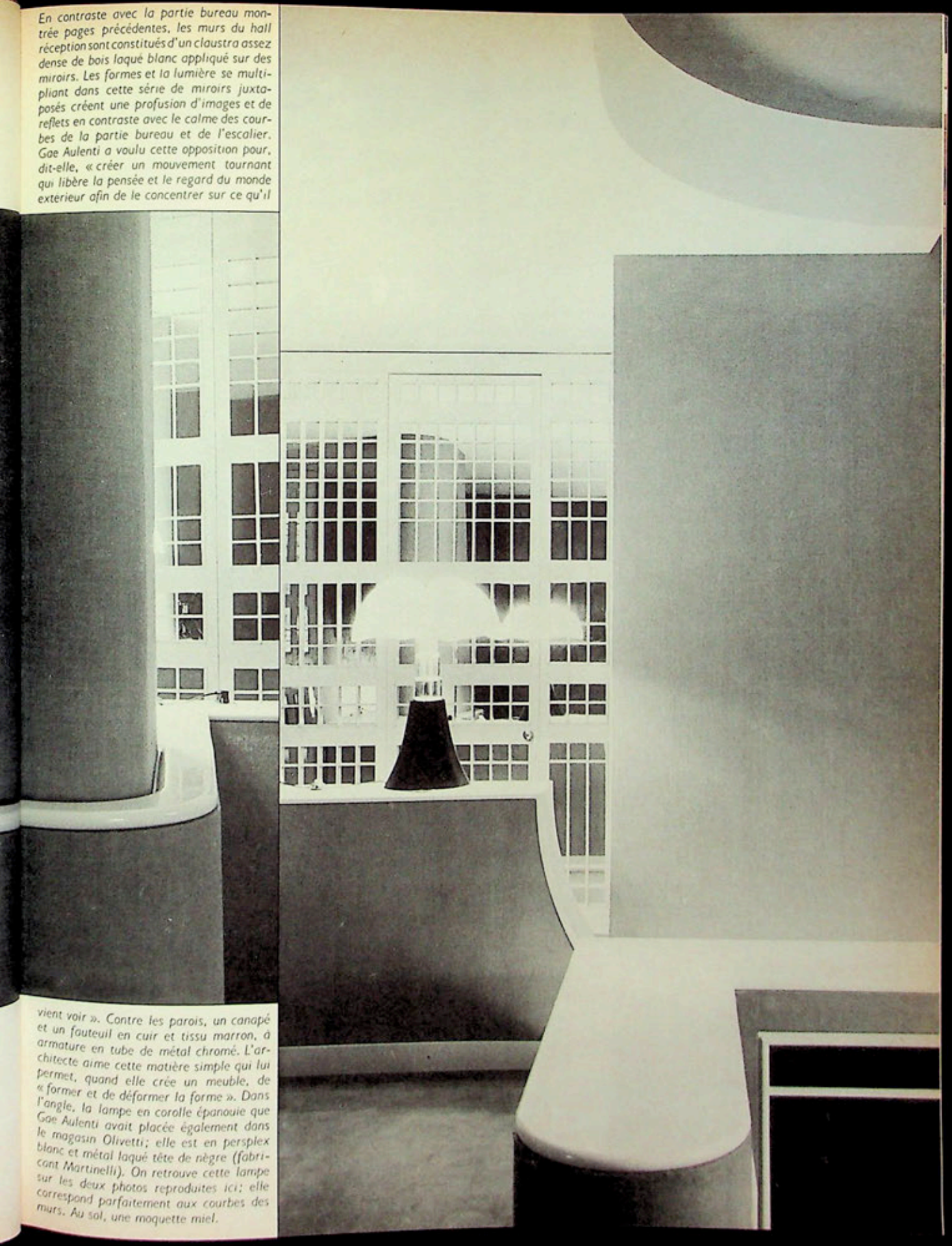
Le hall d'entrée est composé de deux parties, l'une réception, l'autre bureau. Des murs courbes et de différents niveaux, tendus de toile de jute couleur miel, enveloppent la partie bureau. Les arêtes des murs et des courbes sont soulignées de bois laqué blanc aux bords arrondis. Ce traitement particulier est très apparent sur la photo en couleur page ci-contre.
Les courbes des murs se prolongent dans un escalier qui descend vers les bureaux; il est traité de la même manière et dans les mêmes tons miel cerné de blanc. Rythmant ces courbes, les lampes de Gae Aulenti composées de deux boules de verre emboîtées. La boule supérieure formant vase est ici de teinte légèrement fumée, garnie d'épis de blé, en harmonie parfaite avec la blondeur de l'ensemble. On peut difficilement imaginer rigueur plus chaleureuse. Tout réside dans le jeu des courbes et des arêtes, dans la perfection du fini.

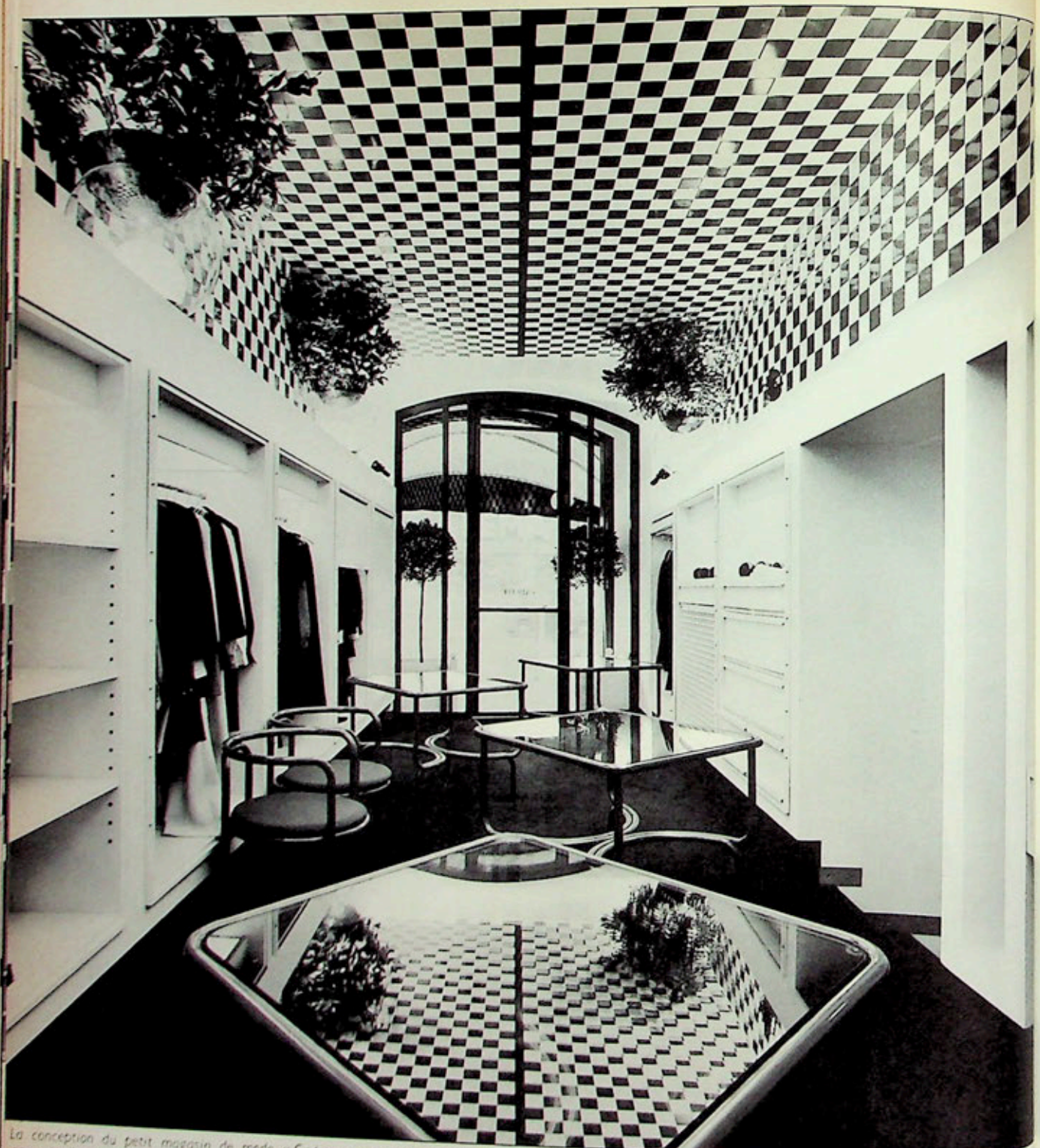


Photographies Marc Lavrillier



En contraste avec la partie bureau montrée pages précédentes, les murs du hall réception sont constitués d'un claustra assez dense de bois laqué blanc appliqué sur des miroirs. Les formes et la lumière se multipliant dans cette série de miroirs juxtaposés créent une profusion d'images et de reflets en contraste avec le calme des courbes de la partie bureau et de l'escalier. Gae Aulenti a voulu cette opposition pour, dit-elle, « créer un mouvement tournant qui libère la pensée et le regard du monde extérieur afin de le concentrer sur ce qu'il vient voir ». Contre les parois, un canapé et un fauteuil en cuir et tissu marron, à armature en tube de métal chromé. L'architecte aime cette matière simple qui lui permet, quand elle crée un meuble, de « former et de déformer la forme ». Dans l'angle, la lampe en corolle épanouie que Gae Aulenti avait placée également dans le magasin Olivetti; elle est en persplex blanc et métal laqué tête de nègre (fabricant Martinelli). On retrouve cette lampe sur les deux photos reproduites ici; elle correspond parfaitement aux courbes des murs. Au sol, une moquette miel.

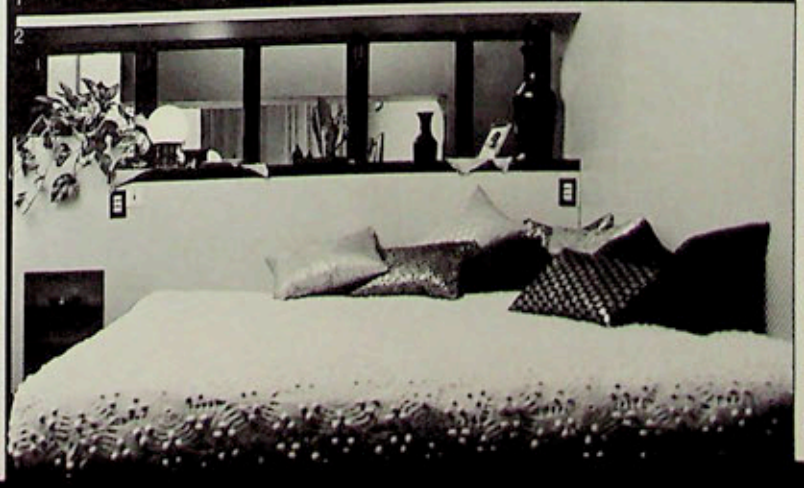




La conception du petit magasin de mode « Cadette » est différente. Là, Gae Aulenti disposait d'un couloir étroit ouvrant sur la via Manzoni, à Milan. P
agrandir l'espace et inverser, en quelque sorte, sol et plafond, elle a composé un plafond en carreaux de céramique marron et blanc. Cette mosaïque, violemm
éclairée, se reflète dans les plateaux des tables de verre à piètement en tube de métal laqué bleu qui sont disposées sur toute la longueur du magasin. Les fauteu
sont aussi en tube métallique laqué bleu. Au-dessus des placards-penderies dissimulés dans les parois, les lampes à double boule sont garnies ici de bleuets p
s'accorder à la laque des piètements. C'est simple et très joli. Tables, sièges et lampes sont fabriqués et édités par Poltronova.

L'APPARTEMENT DE L'ARCHITECTE ASTI

Le jeune architecte italien Sergio Asti a créé en tant que « designer » des objets de qualité, lampes, céramiques, verres, qui lui ont valu le « Compasso d'oro » en 1962. Il a réalisé aussi à Milan, avec son associé Sergio Favre, des aménagements qui ont fait sensation, comme le très sophistiqué « Charlie Max ». L'appartement que nous montrons ici est situé dans un immeuble neuf, où il n'était guère possible de modifier la distribution d'ensemble. Pour unifier les différentes pièces l'architecte a créé des volumes qui divisent l'espace sans le rompre et dont le rôle est à la fois fonctionnel et décoratif. Il a employé partout les mêmes éléments, luminaires, papier de tenture, moquette, celle-ci garnissant les murs jusqu'à une hauteur de 40 cm.



1 Dans l'entrée, comme dans le reste de l'appartement, la moquette noire en Léacril qui couvre le sol garnit aussi le bas des murs. Ceux-ci sont tendus d'un papier orange et argent dessiné par Asti (édité par M.T.S.). Sur les murs, des tableaux de Del Pezzo, Schifano, Fontana, Baj, Franco Francese. L'architecte a également créé lui-même les luminaires du plafond (réalisés par Zeiss). Sur la petite table anglaise pliante, des objets de verre anciens et contemporains, dont un notamment a été dessiné par Asti pour Salviati. Le volume séparant l'entrée de la salle de séjour est creusé de telle manière qu'on peut y placer des plantes vertes et des lampes pour les éclairer.

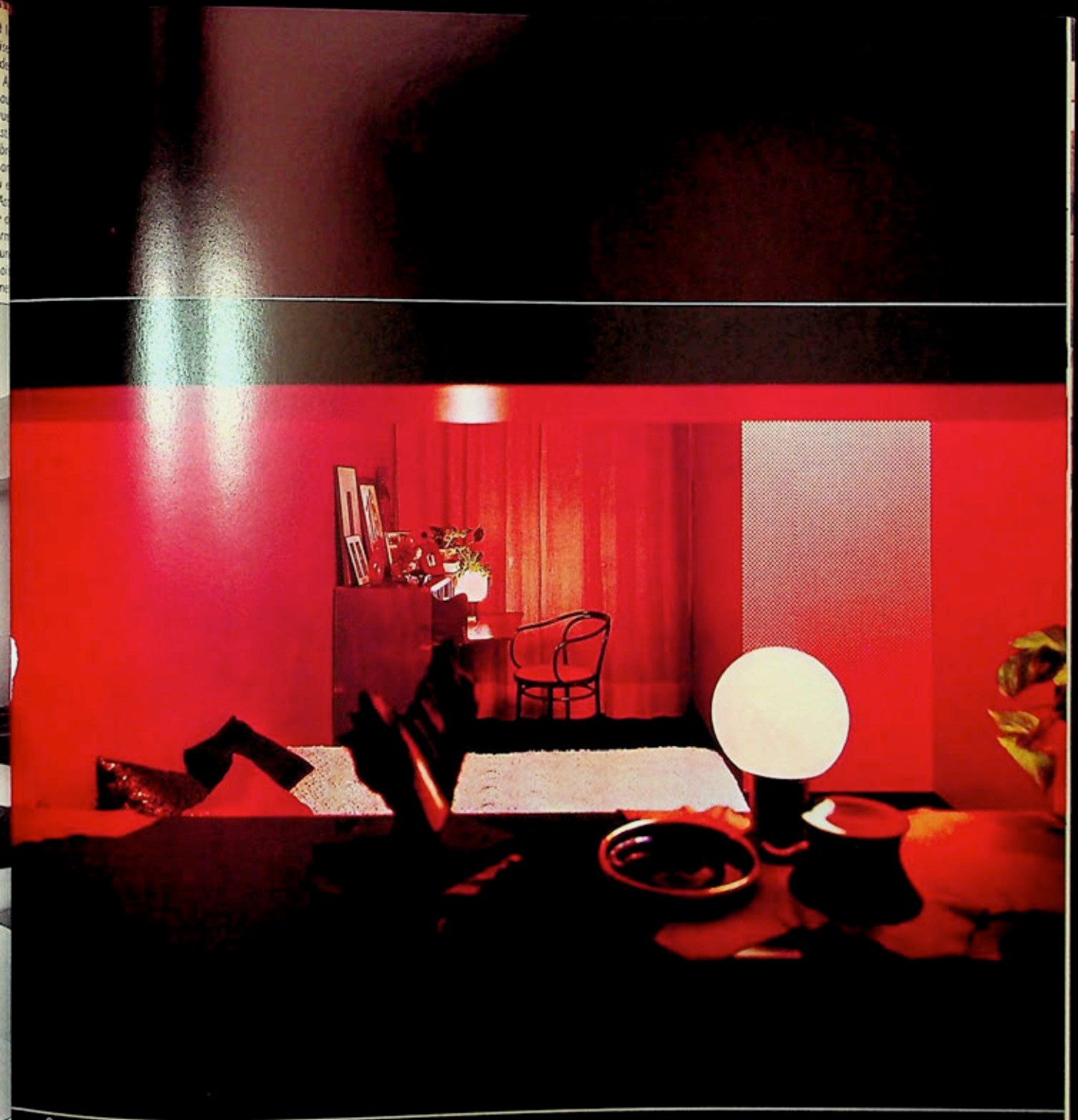
2 Le lit, dans la chambre à coucher, est placé contre le volume séparant la pièce de la salle de séjour. Des rayonnages à fond de glace y sont aménagés et garnis de livres, de porcelaines, de verres. Le couvre-lit est en coton blanc, fait au crochet. Coussins en soie japonaise comme sur les divans du living-room. Le papier de tenture et la moquette sont les mêmes que dans le reste de l'appartement.

Photographies Aldo Ballo

1 Vue de la grande salle de séjour vers l'entrée et la chambre à coucher. La moquette et le papier des murs sont les mêmes que dans l'entrée. Les divans sont recouverts de velours de lin blanc (Marco Brunelli) et garnis de coussins en soie japonaise brodée d'or. A gauche et à l'extrême droite, chaise longue et fauteuil de Le Corbusier (édités par Cassina). Près du divan, au fond sur une table anglaise, une lampe dessinée par Asti (pour Candle) et des objets de céramique anciens ou modernes. Des verres de Salviati et de Venini, des objets anciens en verre ou en argent garnissent aussi la tablette laquée noire incorporée au volume séparant la salle de séjour et la chambre à coucher. Devant, sur un volume plus bas entièrement recouvert de moquette, un cheval chinois d'époque Tang. Au centre de la pièce, une table basse dont le plateau est en glace porte des objets de verre contemporains, notamment une pièce créée par Asti pour Salviati qui a été exposée à l dernière Biennale de Venis des verres de Venini, et d coupes laquées japonaises. A premier plan, sur le bureau des objets en verre de Lalique Venini, Tapio Wirkala, Ass

2 Un autre aspect de la chambr à coucher. Au premier plan une sculpture de Somaini une lampe créée par As (Candle). Sur le coffre marine anglais, au fond, parm des photos et des dessins, u sculpture médiévale en bo Fauteuil de Thon

1



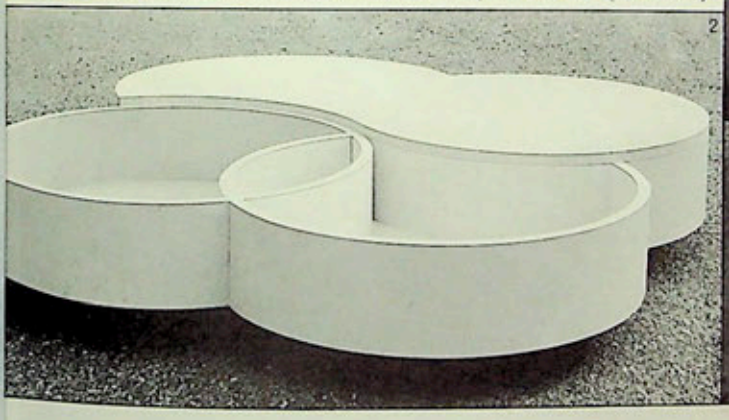
IDÉES

1 « B
et ré
phié
Cedit
carre
« Nat
pastil
palme
lamin
ouver
décol
de m
créat
existe
sont
et dé
tallé
4 Fau

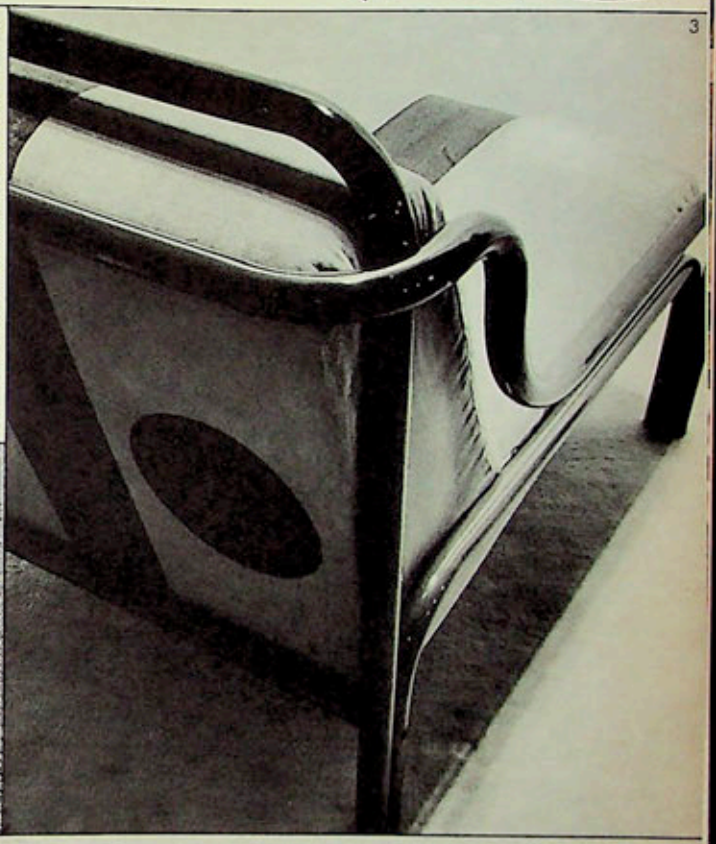
ITALIENNES

1 « Bath-Sun-Set » en tissu éponge grand teint, créé par Pucci et réalisé en quatre harmonies de couleurs. Il est photographié ici avec des carreaux de céramique décorative italienne de Cedit (diffusé en France par Boulenger): entre deux modèles de carreaux en relief pour revêtement mural, « Tiziana » (en haut) et « Natascia » (en bas), trois éléments de sol: « Darfo Giallo », à pastilles jaunes, « Velletri », bleu et vert, « Debora », à motifs de palmettes. 2 Créée par Carla Venosta, cette table basse en laminé Print se compose de 4 éléments circulaires dont l'un est ouvert. Un des 3 plateaux est amovible. Un piètement invisible décolle la table du sol (Poltronova éditeur). 3 Fauteuil en tube de métal laqué rouge recouvert de velours orange et marron, création de Gae Aulenti (Poltronova éditeur); le même modèle existe en métal chromé et cuir (voir page 66). Ces meubles sont présentés parmi les créations des meilleurs architectes et décorateurs italiens au Design Center qui vient d'être installé par l'éditeur Poltronova, avec les conseils de Gae Aulenti. 4 Fauteuil et tabouret rembourrés créés par S. Asti (Stilwood).

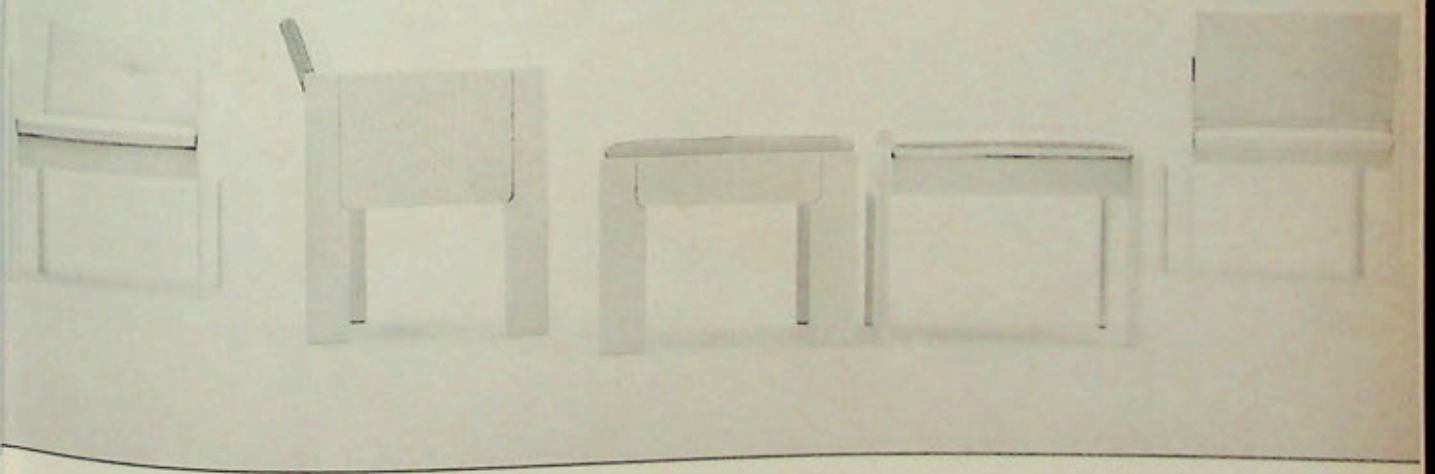
2



3

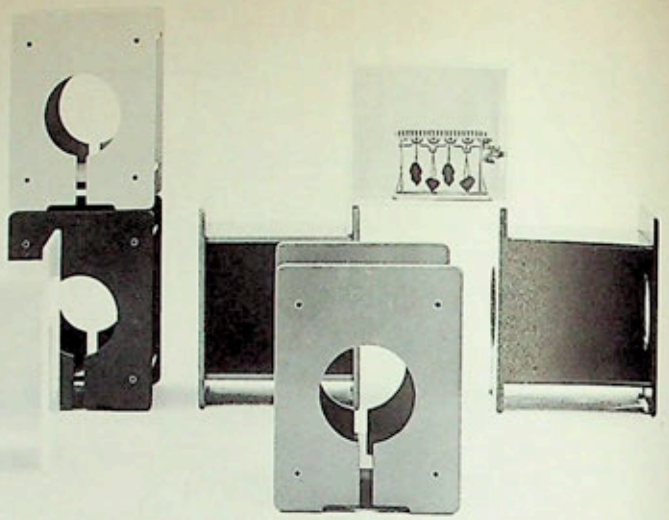


4

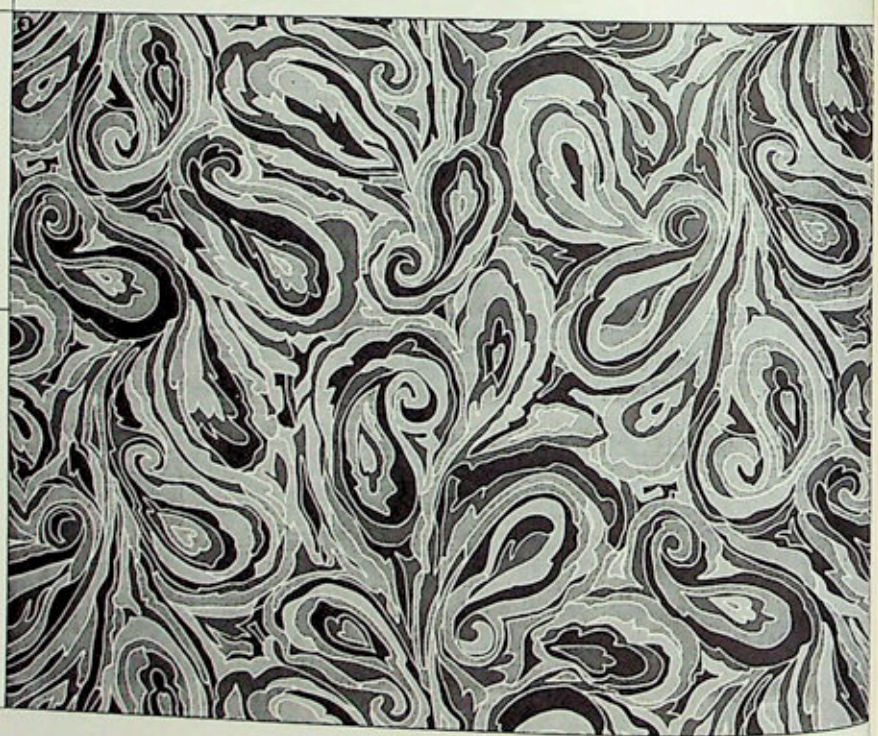


1 Tables de chevet de la série « Koan Bonde », dessinée par Gino Marotta pour Lorenzon (diffusé en France par le Bûcheron): ces tables, comme les autres éléments de l'ensemble, sont assemblées par vis et démontables. Elles existent en 6 couleurs différentes. **2** Cendrier en aluminium anodisé noir, dessiné par Enzo Mari pour Danese. **3** « Salvia », tissu imprimé à la main de Falconetto, à dessin bleu, vert et violet. **4** Service « Colonna », bleu ou gris et blanc, en porcelaine « Ariston », particulièrement résistante. C'est une création de Giovanni Gariboldi pour Richard Ginori. **5** Dessinée par Sergio Asti pour Gabbianelli, une série de vases, coupes et cendriers en céramique vernissée de différentes couleurs. **6** Photographié devant un panneau de tissu « Blenheim », de Fede Cheti, en chenille de coton, une table blanche ronde (modèle ET) créée par Castiglioni (Kartell éditeur). On y a disposé des céramiques dues à l'architecte Ettore Sottsass (Il Sestante éditeur).

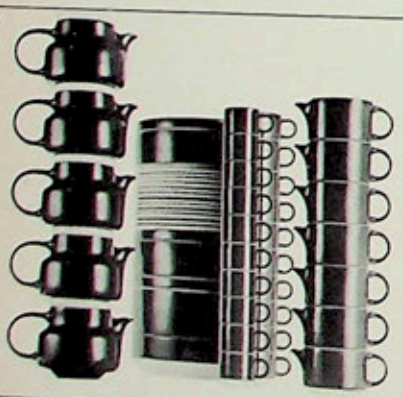
1



2



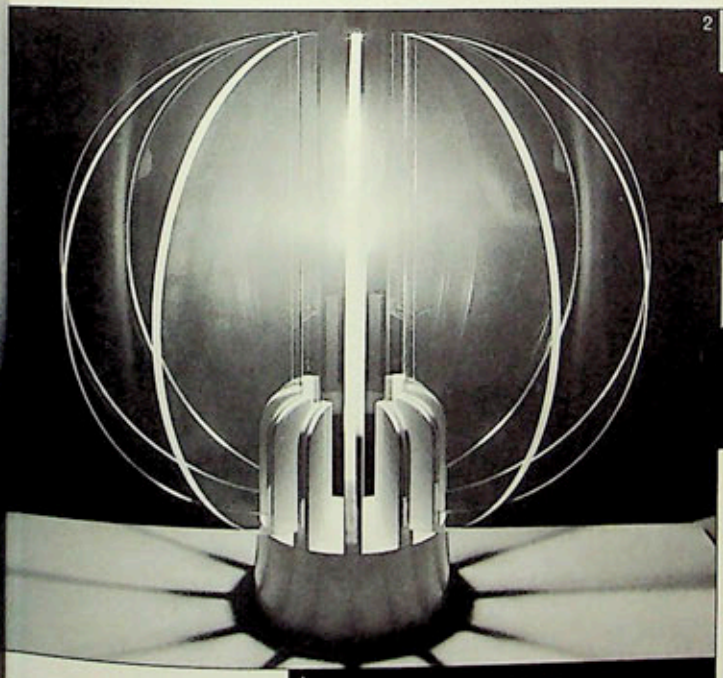
4



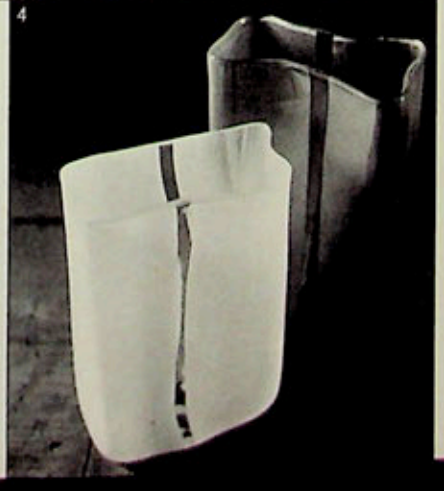
5

6

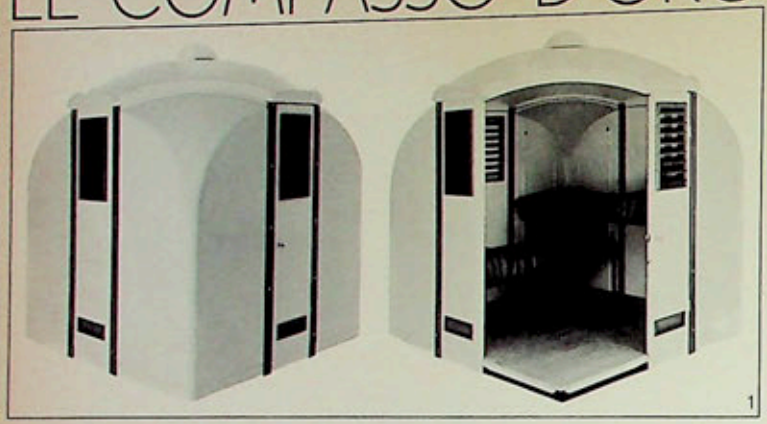
1 Sur cette page, quelques-uns des luminaires les plus intéressants récemment créés en Italie, tous édités par Artemide: à gauche, deux lampes de Mangiarotti, en verre soufflé, avec un socle de métal noir: au premier plan, « Sapho », dont le globe est fumé, et « Lesbo » au fond. A droite, devant la lampe en boule, création d'Eleonore Peduzzi Riva, la lampe « Eclisse » de Magistretti, qui vient d'être primée au « Compasso d'Oro » (voir p. 77, fig. 6). 2 Gae Aulenti vient de mettre au point une lampe qu'elle a baptisée « Le Roi Soleil » (Kartell éditeur). Elle est en persplex, avec un support d'aluminium verni. Cette lampe projette sa lumière en rayons jusqu'aux extrémités des lames de persplex. La lumière se propage dans le persplex et s'arrête aux extrémités sans éblouir (voir aussi p. 58). 3 Cuisine par éléments dessinée par l'architecte Gian Casè (modèle T 12) pour Boffi et présentée à la XII[e] Triennale de Milan. Les éléments sont revêtus de lamifié plastique, avec rebords apparents en bois naturel. Les plans de travail sont en lamifié avec dosseret moulé. Portes à charnières invisibles et fermetures magnétiques (Diffusion I. Sarfati). 4 Vases en verre soufflé de Murano (Venini). L'un est rouge, l'autre blanc avec une bande verticale de couleur différente.


2

3


4

LE COMPASSO D'ORO



Fondé en 1954 par la Rinascente, décerné ensuite de 1959 à 1965, avec la collaboration de l'ADI (Associazione per il Disegno Industriale), le prix « Compasso d'Oro » est maintenant assumé par cet organisme seul. Son but reste le même: promouvoir le dessin industriel en Italie. Mais son champ d'action s'élargit considérablement puisque, pour la première fois en 1967, il a couronné non seulement des œuvres déjà réalisées, mais encore des projets, des études théoriques, et aussi certaines activités générales d'organisation et de promotion. C'est ainsi qu'en novembre dernier des prix ont été décernés, d'une part, à « La Rinascente » et à la Triennale de Milan, d'autre part, pour les études théoriques, à l'architecte Enzo Mari (recherches individuelles), au fascicule monographique « Design », numéro spécial de la revue « Edilizia Moderna » (rédacteur Vittorio Gregotti, directeur Gianfranco Alberti; Centro Pirelli, Milan) enfin à l'ensemble des « Ricerche di Design, 1964-1967 », de Roberto Mango (« Design e Arredo urbano », « Per un design d'ambiente »), réalisées à l'occasion du cours de dessin industriel qu'il donne à la Faculté d'architecture de l'Université de Naples. Des « Compassi d'Oro » ont en outre été décernés à des œuvres choisies parmi les 2000 objets préalablement sélectionnés par une commission composée de membres de l'ADI. Nous présentons ici, avec la cabine de Roberto Menghi, quelques-uns des autres objets primés.

1-2 Cabine-pavillon de tourisme « Guscio », conçue par Roberto Menghi, réalisée par I.C.S. (Industria Composizioni Stampate) et la Xilographia Milanese. Les parois, le toit et la porte sont faits de plaques de verre polyester et de polyuréthane expansé disposées « en sandwich », et réunies par des points verticaux en acajou vernis au polyester. Les fenêtres

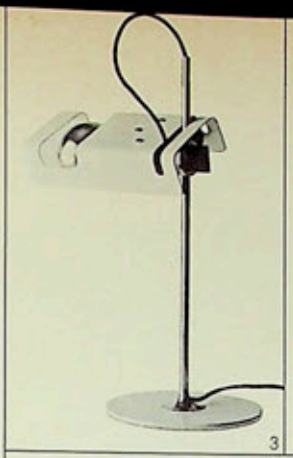
sont protégées par des écrans à lamelles orientables en acajou et équipées d'un treillis de laiton anti-moustiques ou d'une vitre. Le centre du toit comporte un aérateur circulaire mobile, à mécanisme télescopique, muni également d'un treillis anti-moustiques. Ces cabines, réalisées en petite série aux dimensions de 2,46 x 2,46 x 2,70 m, peuvent être juxtaposées entre elles. Le jury du « Compasso d'Oro » a souligné notamment l'intelligence de leur conception, la simplicité de l'installation — qui ne nécessite aucunes fondations — et l'intérêt qu'elles présentent en apportant une solution originale au problème de la construction en série.

3 Lampe « Spider » de Joe Colombo (Prod. O-Luce). Grâce à l'ampoule spéciale qui lui est incorporée, la carrosserie protectrice remplace l'abat-jour. L'inclinaison, l'orientation et la hauteur sont réglables. Carrosserie et base laquées blanc, noir, rouge, vert, jaune ou bleu. Finitions métalliques chromées.

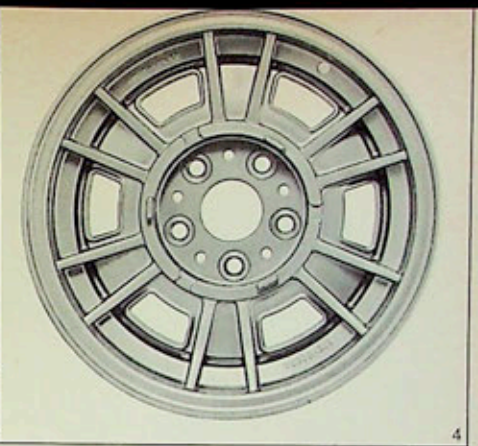
4 Roue de voiture en alliage léger, conçue par Fiat (Production Cromodora). C'est la première fois qu'est réalisée une roue en alliage de magnésium obtenue par fusion à haute pression. Ce modèle a été mis au point pour la voiture « Dino ».

5 Appareil téléphonique « Grillo », dessiné par Marco Zanuso, en collaboration avec Richard Sapper (Production de la Società Italiana Telecomunicazioni Siemens). Les créateurs ont apporté une solution très neuve, et d'une qualité esthétique évidente, au problème que constitue l'adaptation d'un élément fonctionnel au cadre des installations contemporaines. Le « Grillo » est aussi un exemple significatif de la liberté dans la recherche de la forme que permet aujourd'hui la miniaturisation des équipements techniques (voir, page 57, l'appareil ouvert).

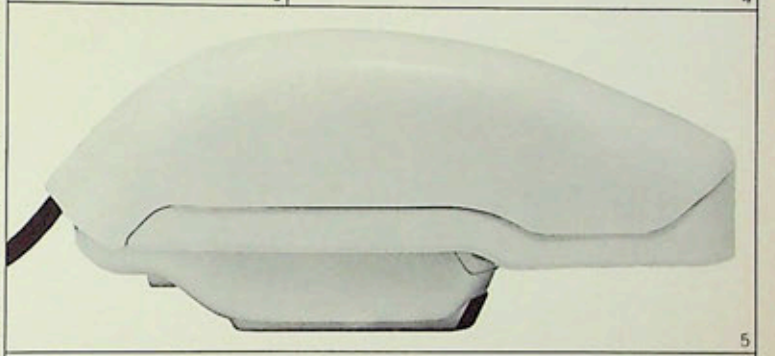
6 Lampe de bureau « Eclisse » de Vico Magistretti (Artemide éditeur). Produit d'ores et déjà en grande série, ce luminaire, qui peut se fixer à un mur, est composé d'un projecteur mobile à l'intérieur d'une sphère: une simple rotation permet de faire varier l'intensité de l'éclairage. La lampe est en aluminium moulé, fini au tour, et verni blanc ou de couleur.



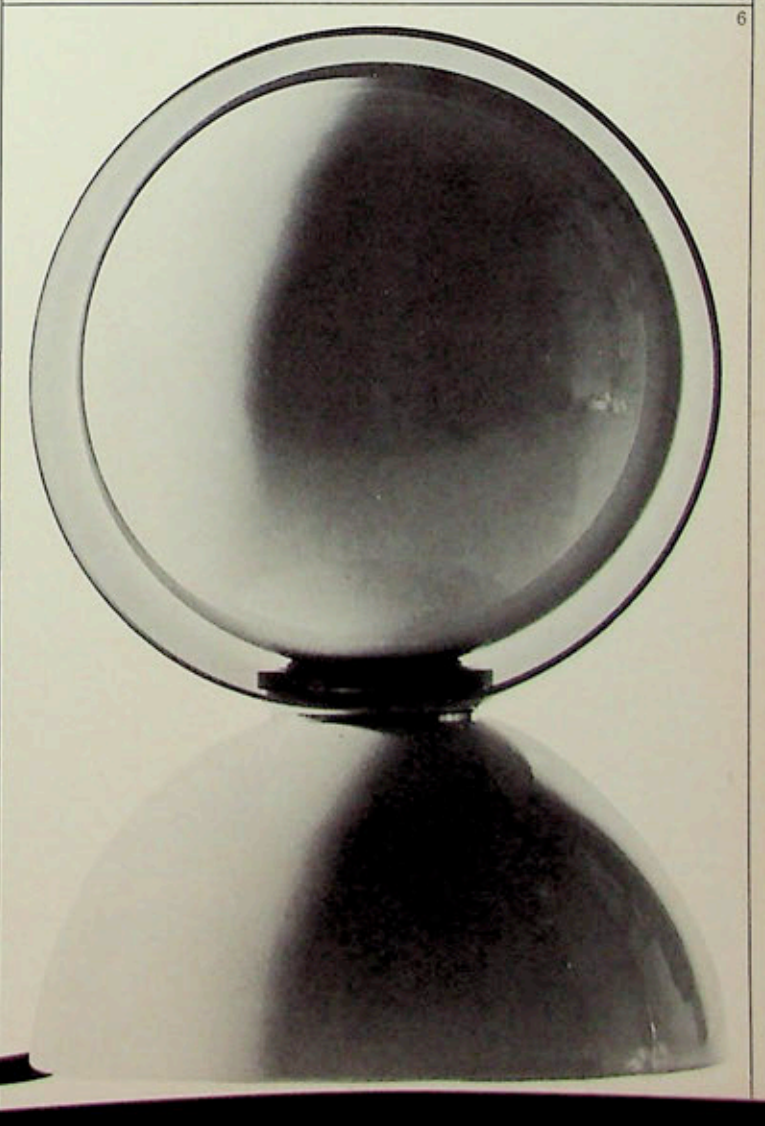
3



4



5



6

destination sports d'hiver...

A plus de 100 de moyenne, le train brave les intempéries. Il part et arrive à l'heure. Pour les stations de sports d'hiver, pour Grenoble et les 10e Jeux Olympiques d'hiver...

prenons le train!

Photo J.-C. Dewolf 24-67

BERNINI
MOBILI E ARREDAMENTI

CARATE BRIANZA (STABILIMENTO) VIA FIUME 17 - TELEFONO (0362) 98012/13/14 • **MILANO** (ESPOSIZIONE - **AMBIENTI** CORSO EUROPA (GALLERIA PASSARELLA 2) - TELEFONO (02) 780285 • **AMBIENTI** CORSO BUENOS AYRES (P.ZA S. F. ROMANA 3) - TELEFONO (02) 266431 ET CHEZ **FORMES NOUVELLES**, 22, BD RASPAIL, ET SA NOUVELLE «BOUTIQUE» 16, RUE DE VARENNE, PARIS VII TÉL.: 222. 78-20 - **MOBILIER INTERNATIONAL** 166, RUE DU FAUBOURG ST. HONORÉ - TÉL. 359 08 40

Disegno Arch. Frattini

Mots ou chiffres,
chaque donnée est une information
qui apporte vie et oxygène
à la gestion moderne:
du centre à la périphérie,
de la périphérie au centre.
Précise, rapide, sûre,
l'information voyage
vers l'avenir de l'entreprise
sur des machines, sur des systèmes

olivetti

L'ŒIL

NUMÉRO SPÉCIAL:
ARCHITECTURE ET URBANISME
AU XX^{e} SIÈCLE

TRANSPORTS MONNIER, CHARLEVILLE - ARCHITECTE : M. DEPLANTE - PANNEAUX DE FAÇADE : L'HUILLIER

GALVACOLOR

TOLE D'ACIER GALVANISÉE PRÉLAQUÉE DE HAUTE QUALITÉ

Un matériau riche... la magie et le tonus de la couleur

GALVACOLOR offre la **protection traditionnelle du zinc et de l'acier, plus la protection d'une laque décorative** appliquée en continu sur une couche d'apprêt spéciale et **cuite au four.**

GALVACOLOR est un **matériau ultra-résistant** d'une homogénéité parfaite. **Facilement mis en œuvre, GALVACOLOR s'agrafe,** ou **se rive, se plie** ou **se forme à volonté** sans que sa surface nécessite la moindre retouche ou risque de s'écailler. **GALVACOLOR, très économique, remplace avantageusement certains matériaux classiques,** demandant des finitions longues et souvent onéreuses, **en particulier pour les cloisons, plafonds ou sous-plafonds, bardages, panneaux de façade,** etc.

Autre fabrication : **LACMETALL, tôle d'acier prélaquée. S'utilise chaque fois que la protection par le zinc ne s'impose pas.**

GALVACOLOR *et* **LACMETALL** *existent en 15 coloris; ils sont livrés en bobines ou en plaques, jusqu'à 1500 mm et 15/10e d'épaisseur.*

Veuillez m'envoyer gratuitement votre documentation **OE.**

NOM _____

ADRESSE _____

Demandez la très intéressante documentation "GALVACOLOR, LACMETALL" matériaux d'actualité et d'avenir, elle vous sera adressée aussitôt.

Productions de Ziegler S.A. **107, BD MALESHERBES, PARIS 8e. TÉL. 522.67.70**

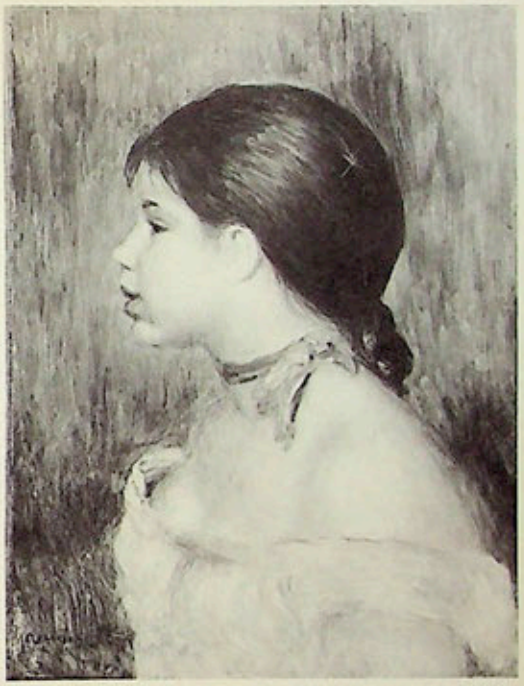
PAUL-MARTIAL 115

Mes ADER & PICARD

COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS
742. 68-23

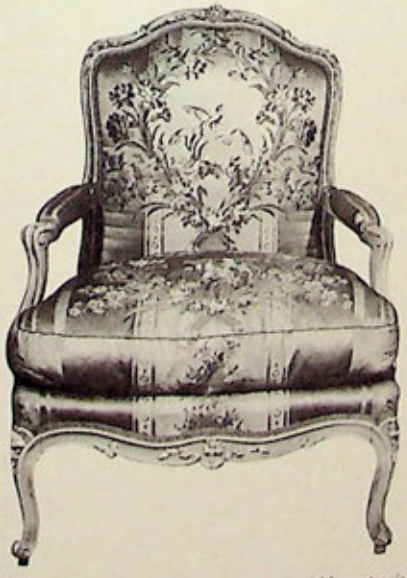
PALAIS GALLIERA - SAMEDI 30 MARS - 14 H. 30

Marie Laurencin « Léda et le cygne » Toile signée
H. 0,92 m. - L. 0,73 m.



Renoir Pierre-Auguste - 1841-1919 - Jeune fille de profil vers 1888
huile sur toile signée en bas à gauche - H. 0,32 m. - L. 0,23 m. (1)

MERCREDI 3 AVRIL - 14 H. 30



Rare suite de six fauteuils en bois rechampi blanc et gris.
Estampille de CRESSON. Epoque Louis XV.
Garniture de tissu de Philippe de La Salle.
H. 0,98 m. - L. 0,72 m.

Table de chevet en bois de placage
marqueté à toutes faces de quadrillages.
Marque au fer du Château des Tuileries.
Par RIESENER.
Epoque Louis XVI. H. 0,89 m. - L. 0,34 m.

(1) Cette toile de RENOIR sera présentée par Me R. AUDAP - Commissaire-Priseur, 44, rue Lafitte.

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	FÉVRIER 1968	NUMÉRO 158

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité

Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Marc Lavrillier: pages 2 à 8, 11 à 13, 24 à 31, 44, 52 à 54 et 56 à 63 – Ezra Stoller (ESTO), (communiquées par la Amalgamated Lithographers of America): pages 14 à 18 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 21, 22, 23, 40 à 43, 45 à 51 – Louis Checkman: pages 32 à 35. Jochen Heuser: page 36 – Gérard Guillat: pages 41 et 42.

Photographies en couleurs

Ezra Stoller (ESTO), (communiquées par la Amalgamated Lithographers of America): page de couverture et page 19 – Marc Lavrillier: pages 9 – Jochen Heuser: page 37 – Pierre Joly-Vera Cardot: page 38.

Notre couverture

Projet de Paul Rudolph pour un groupe d'immeubles à New York (voir pages 14-20)

Notre prochain numéro

Du nouveau sur le « polyptique de Saint-Vincent », de Nuño Gonçalves – « L'Europe gothique », Dixième exposition du Conseil de l'Europe – Avant et après Magritte – Piotr Kovalski – Les Sulka de Nouvelle-Bretagne... et L'Œil du décorateur.

Abonnements

France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Inverarray,
par Martin van Treeck

14 Paul Rudolph: un complexe industriel, résidentiel et de bureaux pour un grand syndicat. Un entretien au magnétophone avec Rosamond Bernier

20 Emile Aillaud: l'église de Forbach,
par Pierre Joly

24 Le quartier de la Balance à Avignon, par François Loyer

32 Philip Johnson: quatre tours, 1600 appartements à loyer modéré. Propos recueillis par Rosamond Bernier

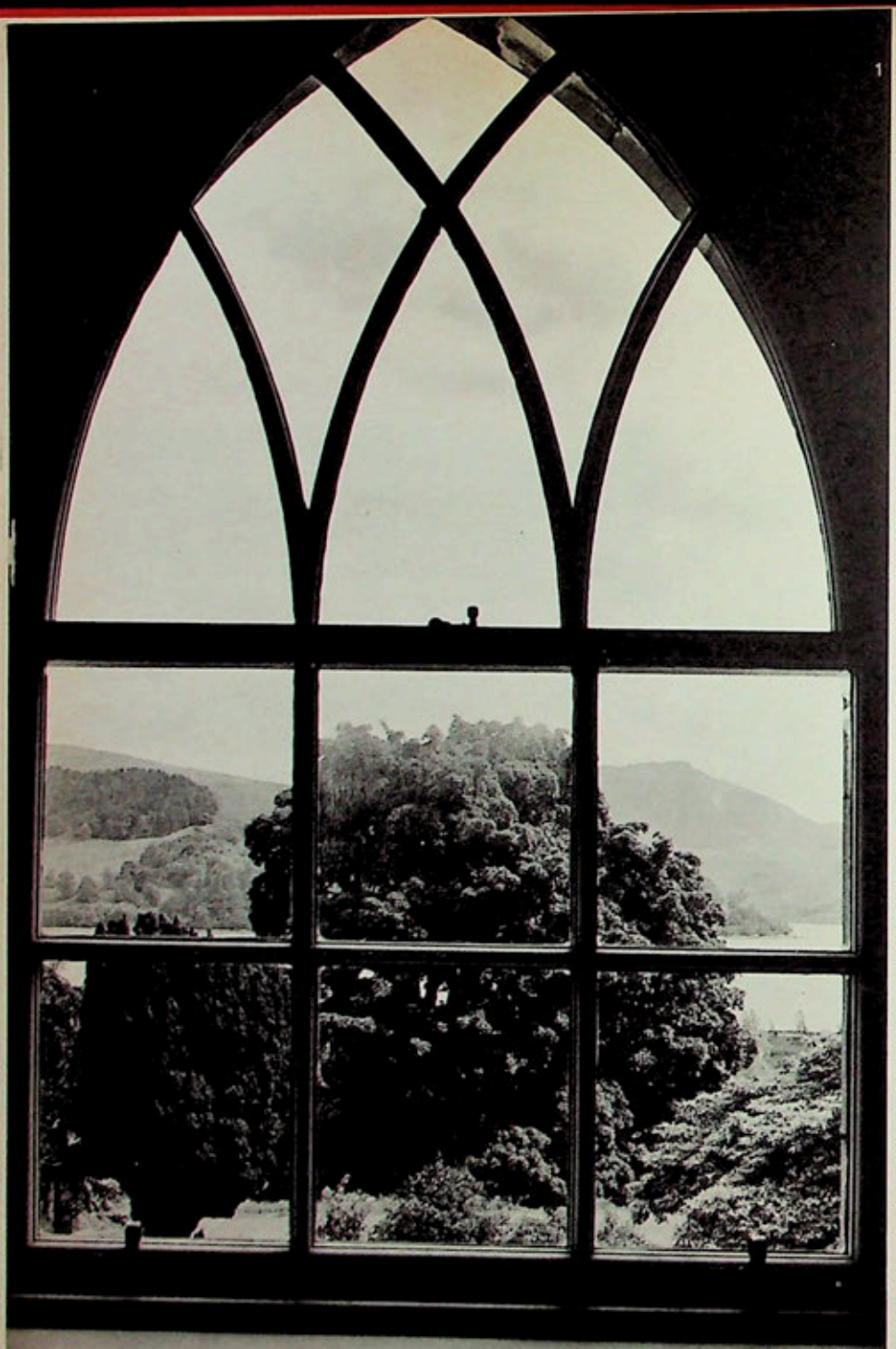
36 Murs de lumière,
par Georges Mercier

44 Grenoble 1968,
par François Loyer

52 Boutiques d'aujourd'hui dans des fortifications d'hier

56 Tapis en cascades

64 Livres sur l'architecture



INVERARAY

UN EXEMPLE D'ARCHITECTURE AVANCÉE EN ÉCOSSE AU XVIII[e] SIÈCLE

par Martin van Treeck
Photographies Marc Lavrillier

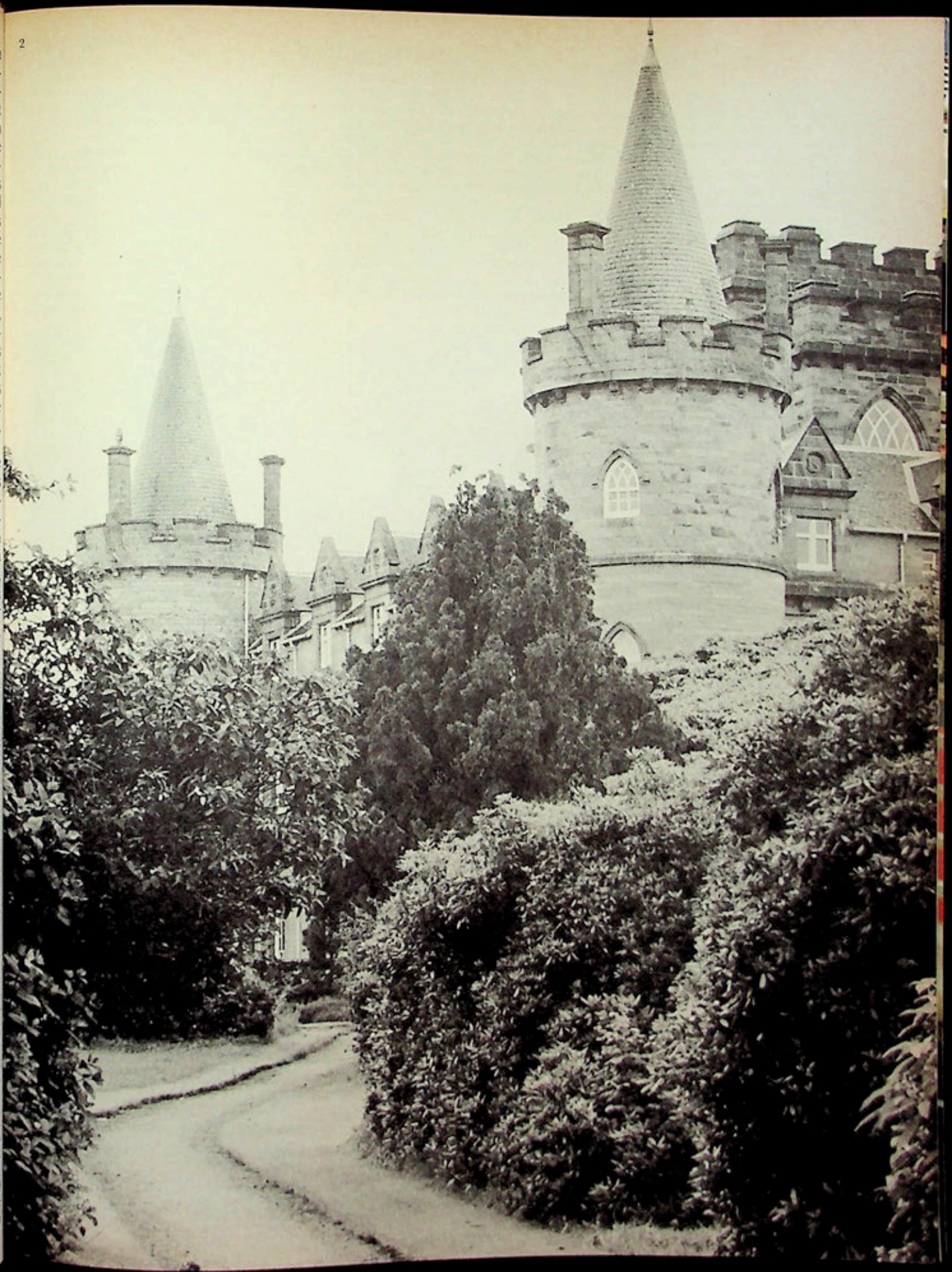
« Nous débouchâmes alors au bord du Loch Fyne, dans l'Argyllshire. Le premier village qu'on rencontre à l'extrémité de ce lac est Carindow. L'on fait le tour de cette pointe du lac et l'on arrive ensuite à Inveraray, capitale de l'Argyllshire. Il ne faut pas se persuader que ce chef-lieu soit une ville, mais un village agréablement situé au bord du lac Fyne, qui peut porter de gros vaisseaux et dans lequel le hareng entre en abondance dans la saison favorable à cette pêche. L'on voit ici des pâturages et quelques bois dans la vallée qui est terminée par un beau parc; là, des jardins variés, des prairies couvertes de troupeaux, des collines plantées d'arbres verts, aux pieds desquelles est une superbe et vaste habitation dans le style gothique, animent cette belle scène; c'est le château du duc d'Argyll, un mille environ d'Inverary ».

Lorsqu'on découvre aujourd'hui le site ainsi décrit en 1797, par Faujas Saint Fond, dans son « Voyage en Angleterre, en Ecosse, et aux Iles Hébrides », on a tout d'abord l'impression que le paysage est resté le même. La ville et le château sont toujours là, dans un merveilleux paysage dont la tristesse, la grandeur, gardent tout leur pouvoir sur les esprits romantiques, épris de solitude.

Un regard plus attentif révèle pourtant des transformations, sinon dans la forme, au moins dans le « contenu »: la ville vient d'être rénovée; le château a subi au cours des siècles certaines modifications. Mais rien n'a changé de l'essentiel. Et devant le spectacle qu'offre aujourd'hui encore cet ensemble architectural, une question s'impose à l'esprit: comment une telle réalisation a-t-elle pu naître? à quel dessein, à quelle volonté de création, d'organisation, répondait-elle? Pour le comprendre, pour saisir la raison d'être de ce petit univers un peu hors du temps — que l'on atteint, de Glasgow, en deux heures d'auto — il est nécessaire de rappeler, au moins brièvement, la situation politique, économique et sociale qui était celle de l'Ecosse au XVIII[e] siècle. Il faut aussi évoquer le rôle qu'y jouèrent les Argyll à partir du XVI[e] siècle, et plus spécialement à partir de 1680.

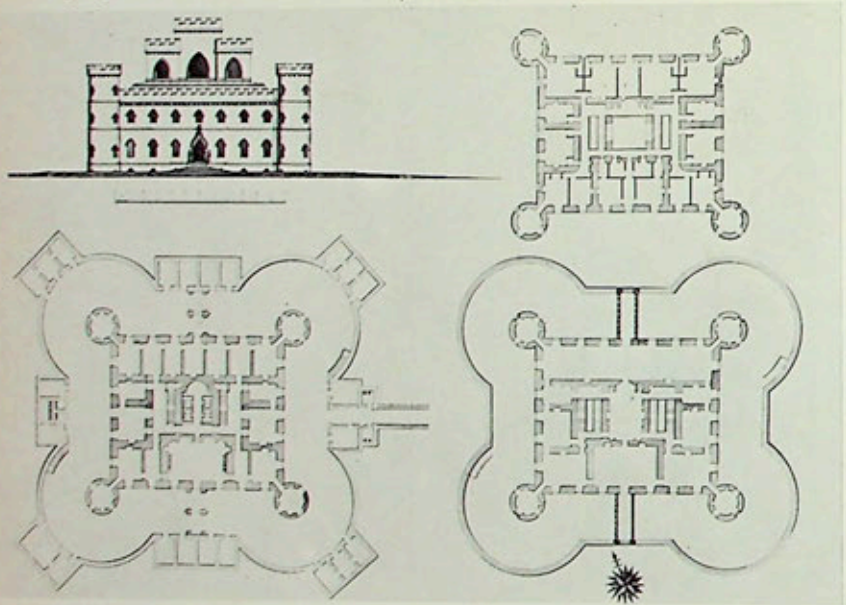
---

1 *Vus de l'une des tours du château, le Loch Fyne et les collines boisées qui créent autour d'Inveraray un paysage évocateur et caractéristique.*
2 *Le château d'Inveraray, photographié du côté nord-ouest. L'austérité des tours et des créneaux contraste avec l'exubérante végétation des arbres exotiques plantés dans le parc.*



C'est en 1457 que fut créé le comté d'Argyll, sur les terres qui, depuis la fin du XIII[e] siècle, constituaient la baronie de Lochawe. Colin Campbell, deuxième Lord Campbell, fixa alors sa résidence à Inveraray. Chargé en 1475 de mater les West Highlands, il écrasa du même coup le clan rival des puissants MacDonald. Ses successeurs adhèrent au nouvel ordre presbytérien et prennent la tête de la rébellion contre le pouvoir jacobite. Leur fortune grandit. Leur influence politique et sociale ne cesse de croître. Elle s'affirme après la révolution de 1688, qui voit la chute des Stuart. Le duché d'Argyll est créé en 1701. John Campbell, qui deviendra le second duc à la mort de son père, participe activement aux négociations qui amènent en 1707 l'union de l'Ecosse et de l'Angleterre. En 1714, il se joint au groupe des nobles dont l'intervention provoque l'éviction définitive des Stuart et l'avènement de la dynastie de Hanovre, en même temps que le triomphe des Whigs. Les Argyll triomphent du même coup et acquièrent en Ecosse une suprématie désormais incontestée. Au XVIII[e] siècle, ils détiennent à peu près tous les pouvoirs politiques dans les Highlands, où ils sont les plus fermes soutiens de la nouvelle dynastie et des intérêts whigs. Parallèlement à leurs activités politiques, les ducs d'Argyll prennent la tête du mouvement qui aboutit dans les Highlands à une profonde transformation des structures économiques et sociales. Après la route du dernier prétendant Stuart à Culloden, en 1746, les décrets abolissant les juridictions héréditaires et le système des clans accélèrent une évolution amorcée depuis longtemps: la terre n'est plus un moyen de nourrir une armée pour un chef militaire, mais une source de revenu pour un propriétaire qui réside une grande partie de l'année à Londres et doit y tenir son rang. Les exigences des vassaux et des hommes du clan n'ont plus de raison d'être. Ceux-ci deviennent de simples locataires, lorsqu'ils n'émigrent pas dans les villes ou aux colonies. Samuel Johnson, dans le récit qu'il fait d'un voyage dans les Highlands en 1773 écrit à ce propos: « Les chefs, dépouillés de leurs prérogatives, se virent forcés d'appliquer leurs pensées à l'amélioration de leurs revenus et demandent plus cher de location parce qu'ils reçoivent moins d'hommages. »

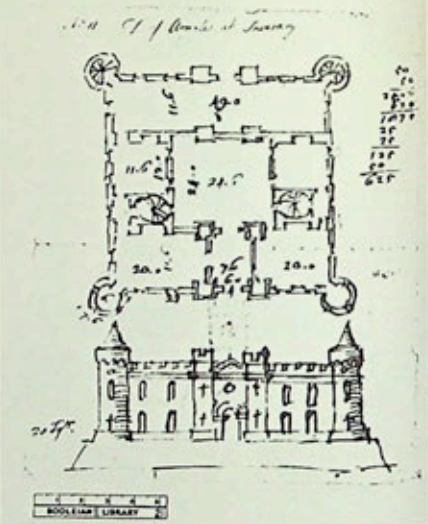
1

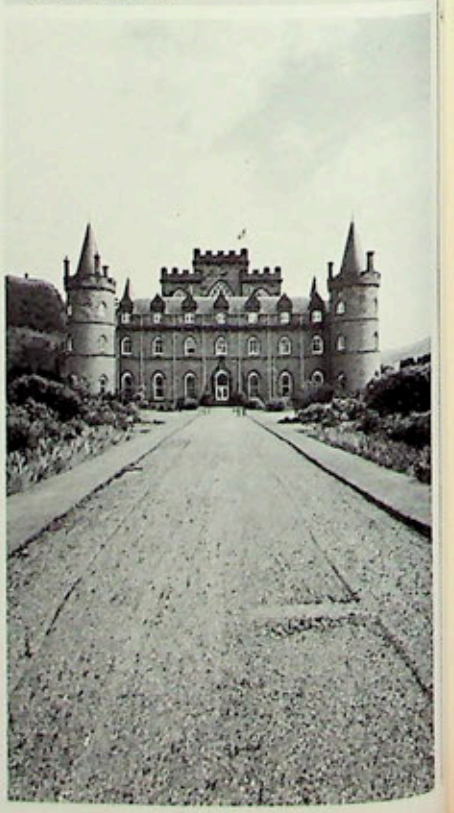


3

Une exploitation rationnelle de la terre devient une nécessité. Les Argyll quant à eux, dès avant 1740, transforment la structure de base du métayage dans leur domaine. Plus tard, en 1710, le cinquième duc écrit: « Mon souhait personnel est que ces fermes soient divisées en 16 lots différents, pour que chaque homme ait sa propre ferme à gérer et à améliorer comme il l'entend, et que ceux qui sont adroits et travailleurs récoltent le bénéfice de leur travail et de leur savoir. » Ses prédécesseurs avaient également créé, autour d'Inveraray, les industries que permettaient les différentes ressources de la région: la pêche, l'extraction de la tourbe, l'élevage des moutons, la culture du lin. Ils construisent en même temps les routes, les canaux, les ponts, indispensables à une mise en valeur rationnelle, et les villages destinés à loger le prolétariat rural attiré par les emplois nouveaux ainsi créés, près du château néo-gothique dont le troisième duc d'Argyll entreprend la construction en 1743.

Les problèmes qui se posent alors dans tous les domaines — politique, économique et social — ne peuvent recevoir immédiatement une solution inédite. Il n'est pas possible de tout renouveler en même temps. Il faut donc adapter, emprunter, transformer: la situation est la même en architecture. Dès le début du XVIII[e] siècle en effet, une réaction se dessine contre le « palladianisme » envahissant que lord Burlington avait répandu en Angleterre et dont William Kent avait été l'un des représentants les plus ac-

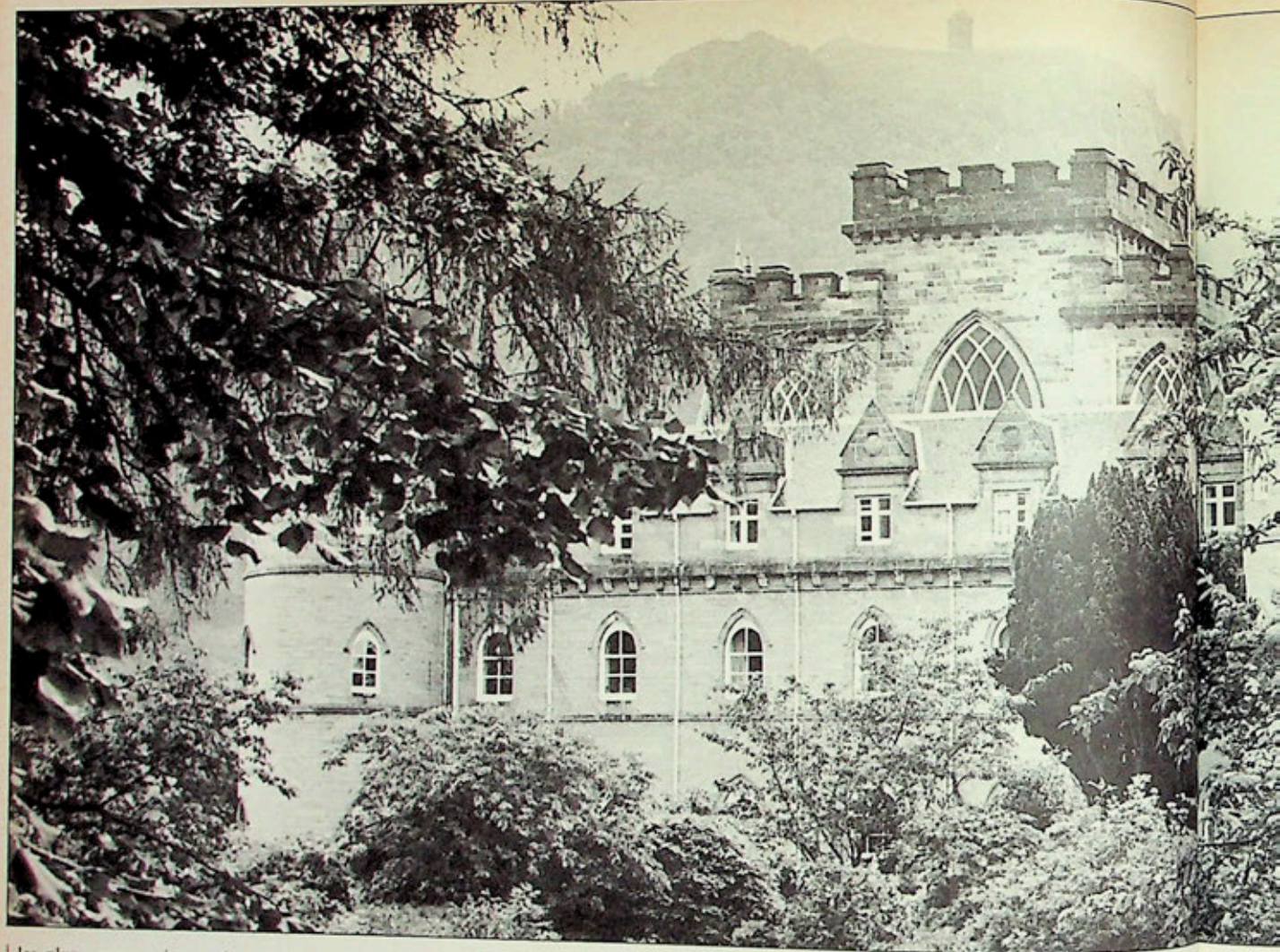




tifs. La transformation est progressive: l'évolution du goût, le rejet de certaines conventions architecturales n'entraînent pas de « révolution » brutale mais une évolution, caractérisée par une incohérence volontaire entre les différentes parties d'un ensemble, entre l'intérieur et l'extérieur. La conscience de ce malaise suscitera, selon l'historien de l'architecture, Emil Kaufmann, « non un style nouveau, mais un grand mouvement de réorganisation, à l'évolution lente et riche de promesses ». L'architecte le plus représentatif de ce mouvement est probablement sir John Vanbrugh qui, à Gilling Castle, à Mince Pie House, par exemple, manifeste nettement la volonté de trouver, pour des idées et des besoins nouveaux, une expression originale. La formation de Vanbrugh n'était pas celle d'un architecte: fils d'un riche fabricant de sucre, petit-fils d'un lord et d'un réfugié flamand, il avait été élevé en gentleman. Il entra à 22 ans dans le régiment du comte de Huntingdon, fut arrêté comme espion à Calais en 1690, passa deux ans dans les prisons françaises, devint capitaine de vaisseau six ans plus tard, puis, en 1699, se fit architecte en exécutant, pour le comte de Carlisle, les plans de Castle Howard. Entre-temps, il avait composé dix pièces de théâtre, dont la première fut écrite à la Bastille. Le comte de Carlisle le fit ensuite nommer directeur de l'« Office of Controller »: au côté de sir Christopher Wren, alors septuagénaire, Vanbrugh prenait ainsi une place de premier plan dans l'architecture anglaise. Mais lorsque le troisième duc d'Argyll, en 1743, décide de reconstruire le château d'Inveraray, Vanbrugh est mort depuis 17 ans. Pourtant, les plans établis alors par Roger Morris s'inspirent étroitement d'une esquisse de Vanbrugh récemment retrouvée à Oxford. Ce dessin montre que, dès le premier quart du siècle, le second duc d'Argyll avait eu l'idée de remplacer l'ancienne forteresse médiévale d'Inveraray par un édifice « moderne » de style néo-gothique. Le château tel que le réalise Roger Morris à partir de 1745 répond à une conception absolument inhabituelle en Ecosse au milieu du siècle. Il offre tous les éléments qui caractérisent la réaction contre le style palladien, réaction qui s'exprime essentiellement, selon Kaufmann, par des emprunts à un passé plus lointain et par le souci de trouver un principe nouveau de composition. C'est ce qui apparaît à Inveraray dans l'ordonnance cubique de la construction et dans les motifs proprement gothiques de la façade.

Le dessin de Vanbrugh, exécuté sans doute vers 1722-1725, est basé sur les principes mêmes qui lui avaient inspiré, en 1720, Seaton-Delaval, où il avait exprimé les conceptions d'une véritable révolution, introduite par lui et par Hawksmoor dans l'architecture anglaise. Inveraray relève du même esprit. Si le pavillon central, sur l'esquisse, maintient au milieu de la façade un accent dominant qui rappelle les ordonnances palladiennes, le dessin, déjà, est néo-gothique. Morris, lui, réduit cet élément central à un simple porche d'entrée. Tous les éléments de la construction sont des volumes géométriques simples, rectangles, cubes ou cylindres: à la fin d'une carrière entièrement vouée au culte de Palladio, Morris réalise à Inveraray un édifice qui traduit les aspirations des architectes anglais

1 *Plan et élévation du château d'Inveraray, dessiné par Roger Morris en 1754. En bas, à gauche, le niveau inférieur, avec les pièces de service et les casemates; à droite, l'étage principal et les pièces de réception; au-dessus, l'étage d'habitation.* **2** *Esquisse de John Vanbrugh pour le château d'Inveraray. Vers 1722-1725. Sa conception, analogue à celle de Seaton-Delaval, a visiblement inspiré Roger Morris, vingt ans plus tard.* **3** *Le château d'Inveraray, d'après une photographie prise avant l'incendie de 1878. Au premier plan, la rivière Aray.* **4** *Le château dans son état actuel. La comparaison avec la photographie précédente montre que l'adjonction d'un étage de combles, après l'incendie de 1878, a modifié les proportions de l'ensemble, en minimisant l'importance de la partie centrale, élément essentiel de la conception de Morris. C'est également après l'incendie que les tours d'angle ont été coiffées d'un toit pointu.* **5** *Panorama d'Inveraray, pris de l'observatoire construit par Morris sur la colline de Duniquaich (voir page suivante). Derrière le château, à gauche, la ville et le port au bord du Loch Fyne.*



les plus « progressistes » de son temps. Peut-être faut-il voir là l'influence de son cousin Robert Morris, architecte lui aussi, mais connu surtout comme critique et, en tant que tel, défenseur de la simplicité, du « fonctionnalisme » dans la création architecturale. C'est ainsi qu'on peut lire, dans les conférences qu'il prononce entre 1714 et 1735: « La surabondance des ornements dans les revêtements et des décors ne peut qu'être le fait de génies qui n'ont pas réfléchi à leur art » ou encore: « Votre édifice doit dépendre de sa fonction et les ornements être adaptés à la nature du bâtiment, mais ces embellissements doivent être le fait de la décoration intérieure plutôt que de l'extérieur ». Toutes les contradictions d'un style en pleine évolution apparaissent à Inveraray. Nous sommes encore en présence d'un édifice symétrique, centré sur un élément principal. Mais celui-ci, au lieu d'être situé au milieu de la façade, est conçu par rapport à l'ensemble des volumes. La fonction de chaque élément devient lisible, au détriment de l'enchaînement des formes. L'apport « gothique », limité au dessin des portes et des fenêtres, se manifeste donc, non dans la structure, mais dans « l'antimasse » et le « creux ». Il en résulte pourtant un ensemble d'une cohérence inattendue.

A l'intérieur, les éléments gothiques disparaissent, sauf dans le percement des fenêtres, encore qu'un certain nombre de celles-ci aient été modifiées et ne correspondent plus à la forme extérieure des ouvertures.

L'immense volume du hall central garde quelque chose de baroque par sa hauteur presque disproportionnée. C'est l'élément essentiel de l'organisation de l'espace. Mais là encore, l'unité, la conception centrée, est brisée par l'ouverture du noyau principal sur des espaces latéraux, libérant des perspectives multiples et créant des effets « pittoresques » variés. La progression « horizontale » des ordonnances palladiennes, avec les galeries reliant au centre des pavillons latéraux, fait place à une organisation verticale rationnelle, qui superpose les différentes fonctions de chaque volume.

Le niveau inférieur est un rez-de-chaussée surbaissé, donnant sur un fossé qui rappelle les douves médiévales, mais dont la raison d'être, ici, est d'accentuer en hauteur la proportion des bâtiments et d'éclairer les pièces — cuisines, service, réserves, archives — tout en les masquant à la vue. Les murs extérieurs, qui s'élargissent pour former des casemates, épousent le dessin général du plan.

L'étage principal est relié à l'extérieur par deux ponts gothiques. Dans le projet de Morris, l'entrée principale était prévue sur la façade sud-ouest. Elle a été déplacée au nord-est par son successeur, Robert Mylne, qui a voulu donner un accès plus majestueux aux pièces de réception réparties à cet étage, de part et d'autre du grand hall. L'esquisse de Vanbrugh montrait, dans deux des quatre tours d'angle, des escaliers à vis qui ont été remplacés par des pièces d'habitation.

Les appartements du duc et de sa famille, à l'étage supérieur, sont reliés par une galerie qui fait le tour du hall dans la partie haute. Enfin un étage de combles a été ajouté en 1878, après un incendie qui avait ravagé le hall. C'est alors également que les tours ont reçu leur toit en pointe. Roger Morris, qui exerçait sa profession à Londres, ne pouvait suivre personnellement l'exécution de ses plans. Il en chargea son confrère, William Adam, qui résidait, lui, à Edimbourg. Celui-ci fut tellement séduit par Inveraray qu'il en reproduisit les plans dans son livre « Vitruvius Scoticus », où il n'a pourtant montré que ses œuvres, à cette seule exception près. A Douglas, dans le Lancashire, il commença avec son fils la construction d'un château gothique directement inspiré d'Inveraray, mais plus chargé de détails et d'ornements superflus. William Adam mourut en 1748, un an avant Morris. Son fils John poursuivit la construction du château, en même temps que celle de la ville, — dont nous parlerons plus loin, — jusqu'en 1761, date de la mort du troisième duc d'Argyll: c'est l'époque où, à Versailles, Gabriel com-

mence la construction du Petit Trianon. A Inveraray, le gros œuvre est alors pratiquement terminé. Le quatrième duc, qui succède à son cousin, montre peu d'intérêt pour le château. Les travaux sont interrompus. Ils sont repris après sa mort, en 1771, par le cinquième duc son fils, qui s'occupe de rendre le château habitable. Mais John Adam ayant rejoint à Londres son frère Robert, il fallut, une fois de plus, trouver un nouvel architecte. Ce fut un Ecossais, Robert Mylne, qui fut chargé d'achever l'œuvre entreprise. C'est à lui également qu'on doit l'aménagement intérieur du château, la construction des écuries de Cherry Park (commencées par Morris dans le style palladien), celle de l'église et des ponts, ainsi que la réorganisation et les plans de la ville. Il fit aussi de nombreux projets qui n'ont pas été exécutés. Son journal, récemment retrouvé, permet de suivre au jour le jour ses activités et notamment ses travaux pour la décoration intérieure du château. Celle-ci contraste avec l'austérité mélancolique de l'extérieur, avec la rigueur imposante des grands murs de schiste gris-vert: les peintures, les stucs, les ornements sculptés reflètent tous les courants de style qui s'épanouissent alors non seulement en Angleterre mais aussi en France et en Italie, notamment les motifs à l'antique mis en vogue par la découverte d'Herculanum en 1738 et de Pompéi dix ans plus tard. Les grisailles délicates, les frises soulignant les plafonds, les panneaux de fleurs et de feuillages peints dans les embrasures révèlent le goût très sûr de Mylne, la variété de son talent et la richesse de son imagination. Plus qu'en France, où la cour donnait le ton et imposait un art unifié, les artistes étaient en Angleterre les véritables créateurs du style. A côté des frères Adam, dont le prestige était immense, Mylne avait su pourtant affirmer son originalité.

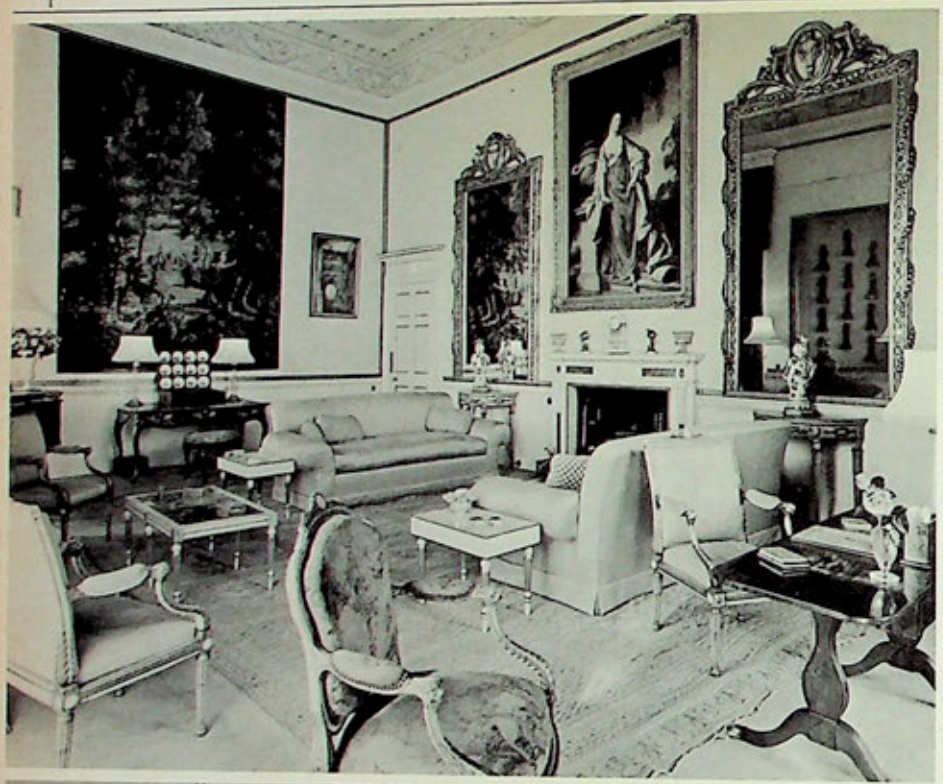
Son rôle ne fut pas moins décisif dans la construction de la ville, où il achèva l'œuvre de ses prédécesseurs, Roger Morris et John Adam.

A la mort du second duc d'Argyll, en 1743 — deux ans avant l'échec à Culloden de l'ultime tentative de restauration jacobite — le vieux château du XV^e^ siècle domine encore le bourg d'Inveraray, capitale des Argyll et petit centre de pêche aux harengs sur le Loch Fyne. Cette imbrication de la « forteresse » et du village correspondait à l'état de troubles et d'insécurité des siècles passés. Au milieu du XVIII^e^ siècle, les Highlands offraient l'image d'une région peu développée, aux ressources mal exploitées, où n'existaient que quelques routes à peine praticables. L'incertitude politique avait jusqu'alors empêché toute idée d'organisation urbaine. A part Edimbourg, qui connaît une remarquable expansion dans la seconde moitié du siècle, et Glasgow, dont l'essor industriel fera au début du XIX^e^ une métropole florissante, le nord de l'Ecosse ne compte que des agglomérations ou des petites villes sans importance, comme Perth ou Aberdeen. La transformation des structures économiques et sociales, l'exploitation pacifique des ressources agricoles, la détente des relations entre les clans et entre les familles de propriétaires terriens, tout cela crée peu à peu un climat nouveau. Le troisième duc d'Argyll, qui succède à son frère mort sans enfant, est un esprit entreprenant, activement mêlé à la vie politique du pays et à son développement économique. En 1743, il décide non seulement de reconstruire le château, mais aussi de déplacer la ville, dont la proximité pour des raisons défensives ne s'imposait plus désormais.

---

1 *Un autre aspect du château, montrant l'architecture sévère des créneaux et des murs gris émergeant de la verdure. En haut, sur la colline de Duniquaich, l'observatoire de Morris.* **2** *Le grand hall central abrite une remarquable collection d'armes anciennes. On voit, en haut, les galeries qui desservent les appartements et relient les deux cages d'escalier situées de part et d'autre du hall. Les baies ouvertes à l'étage multiplient les perspectives et accentuent encore l'importance de l'espace intérieur.*

1

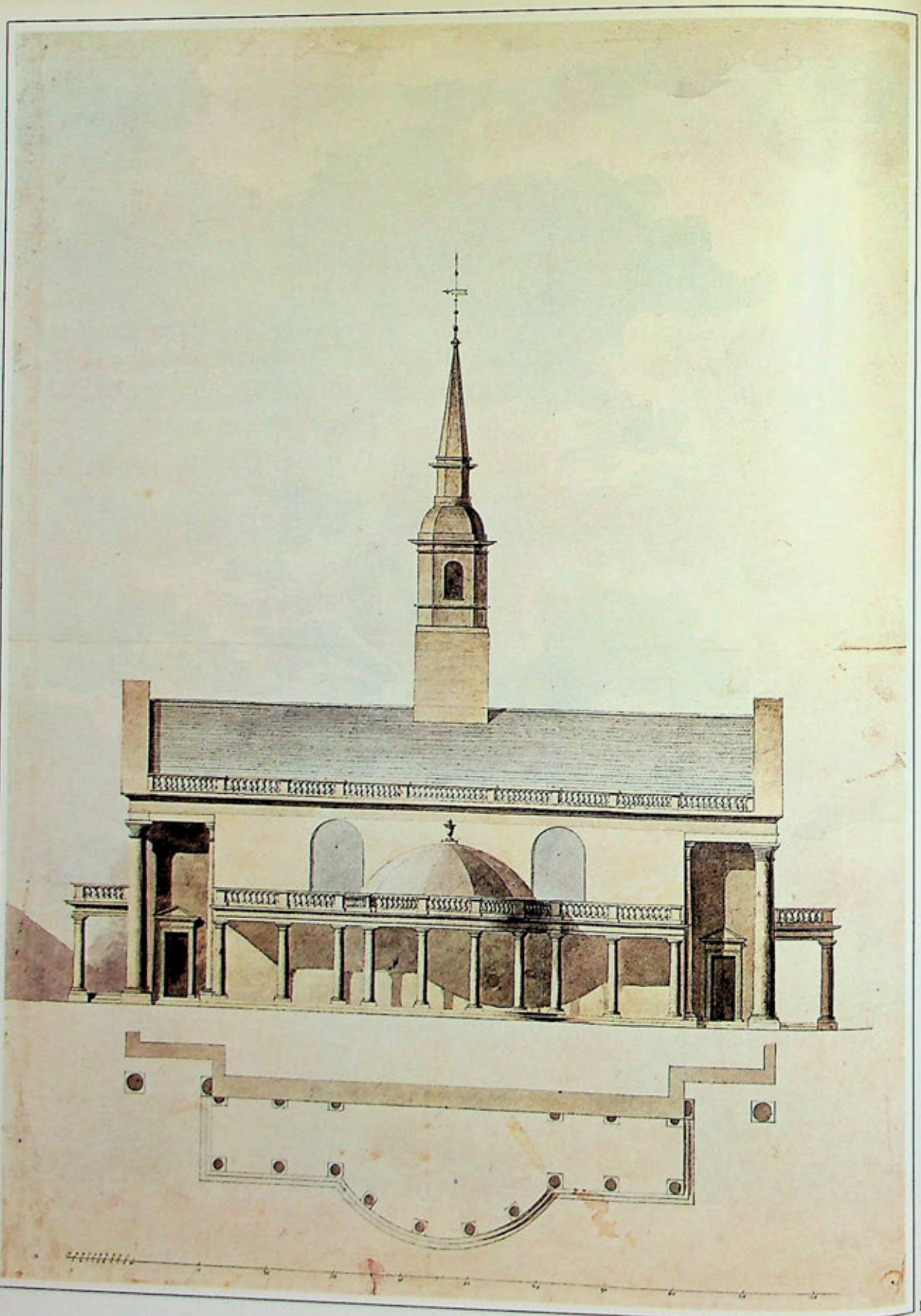


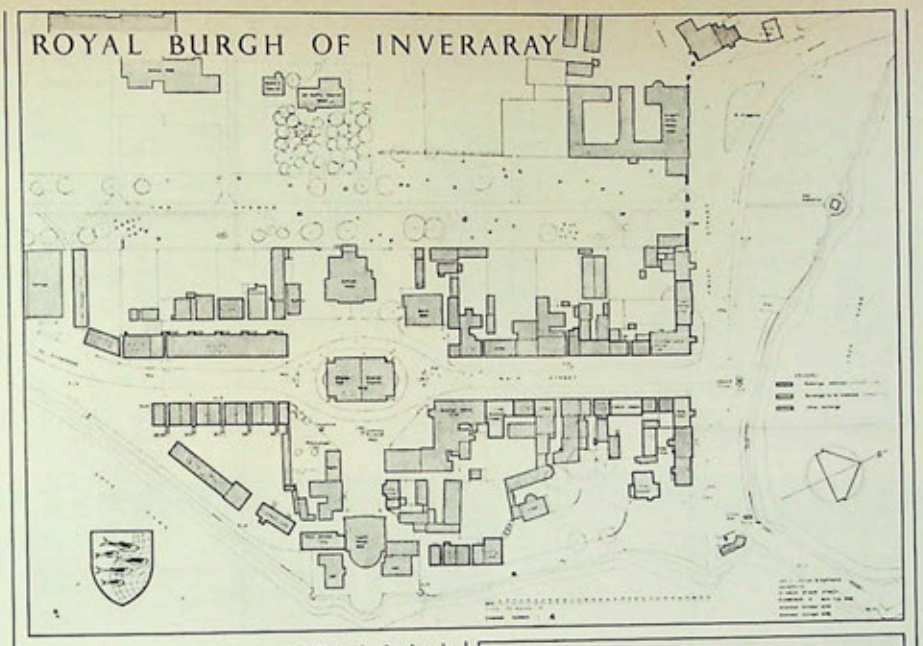
2

Avec les conseils de son ami Lord Milton, il fixe l'emplacement à un kilomètre au sud, le bord du Loch Fyne. Ce sera la premi réalisation de ce genre en Ecosse. La créat d'une cité nouvelle et d'un port était d'ailleu rendue nécessaire par l'accroissement de population, le développement de la pêche, l'élevage aussi: Inveraray était devenu un m ché important où passaient chaque année 80 0 têtes de bétail. D'autre part, les juges élus qui partir de 1745, remplacent les juridictions hé ditaires, devaient se réunir périodiquement Inverary pour s'acquitter de leur fonction. fallait les loger, et leur donner un tribun Il fallait aussi améliorer les liaisons ent Inveraray et Dunbarton, donc améliorer l routes et construire des ponts.

John Adam assume après la mort de son pè en 1748, la surveillance des travaux d'Inverar et fait exécuter après lui les projets conçus po le château par Roger Morris. Par contre, établit personnellement les plans de la ville, in prirés sans doute par les directives du duc de Lord Milton, mais qui diffèrent assez sens blement de ce qui sera finalement réalisé. Ada avait conçu une ville fortifiée, orientée vers Loch Fyne, et dont le plan polygonal s'adapta à la configuration du site. A partir d'une av nue, plantée au XVII[e] siècle le long du riva l'agglomération se développait d'est en ouc autour d'une place centrale où devait s'élev une église ronde qui ne fut jamais exécut Ce caractère de forteresse correspondait é demment à une conception formelle anachr nique. Au reste, le duc d'Argyll semble av pressé davantage les travaux du château q

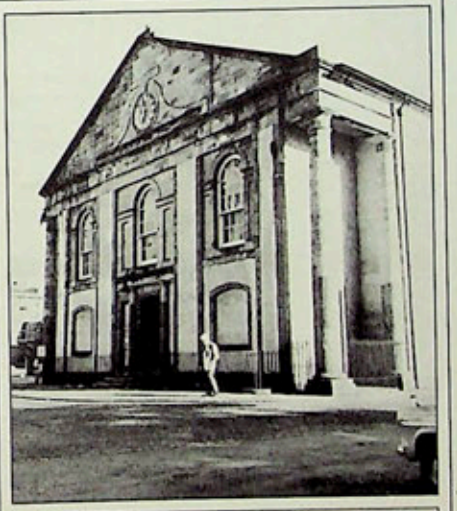
1 *Le petit salon. Les fauteuils ont été exécutés Ecosse au XVIII[e] siècle, d'après des modèles fr çais. Au-dessus de la cheminée, le portrait d'E sabeth Gunning, femme du cinquième duc d'A gyll, par Francis Cotes (1725-1770). Elle av épousé d'abord le duc de Hamilton et fut l'u des plus célèbres « beautés » de la cour de Ge ges III.* **2** *Pour ce petit salon rond, Mylne dessiné les armoires-vitrines surmontées de m daillons à l'antique et dont la forme épouse courbe des murs.* **3** *Le grand salon ouvre s la façade nord-est et occupe une partie de l'e pace où Morris avait prévu une grande galer Robert Mylne a réalisé dans cette pièce l'un ses chefs-d'œuvre décoratifs. Le superbe plafo peint et sculpté, la frise qui le souligne, les pa neaux peints d'arabesques de feuillages et fleurs dans les embrasures des fenêtres et sur murs forment un cadre sans égal pour un rema quable ensemble de tapisseries de Beauvais, di les « Pastorales à draperies bleues »; celles-ci ont été exécutées vers 1770 d'après des dessins Jean-Baptiste Huet. Les sièges de bois doré su recouverts de tapisseries d'Aubusson. La tab ronde, création typique de l'époque Regency, e faite d'une mosaïque de marbres provenant différentes parties du monde, sur un pied de bo sculpté et doré, en forme de palmier.*



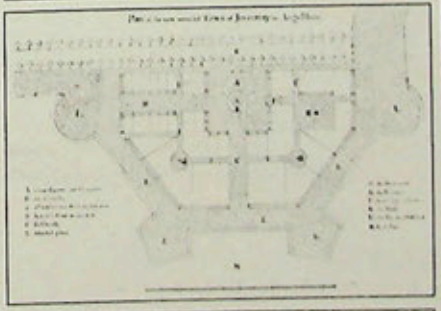


2

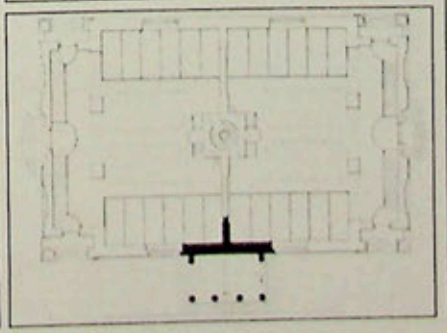
ceux de la ville. A sa mort en 1761, il n'existait encore que quelques bâtiments, dessinés par John Adam: l'auberge, où logeaient les juges quatre fois par an, et l'Hôtel de Ville dont une partie abritait la salle du tribunal et les prisons. Le peu d'intérêt du quatrième duc pour Inveraray ralentit la poursuite des travaux de la ville comme ceux du château. Un autre obstacle à leurs progrès est la réticence des futurs habitants à assurer le financement de leurs propres maisons: le duc en effet assumait la planification générale, se chargeait des édifices publics et louait le terrain à ceux qui voulaient bâtir. Un cahier des charges fixait un certain nombre de règles à respecter: proportion des ouvertures, matériaux à employer pour les murs et pour les toits qui devaient être, non pas en chaume selon la coutume écossaise, mais en ardoise. Vers 1760, seuls deux marchands ont entrepris la construction d'une maison. Pendant dix ans Inveraray ressemblera à un chantier déserté. Le nouveau château surgit entre la vieille ville délabrée et les ruines de l'ancien (Suite p. 66)



5



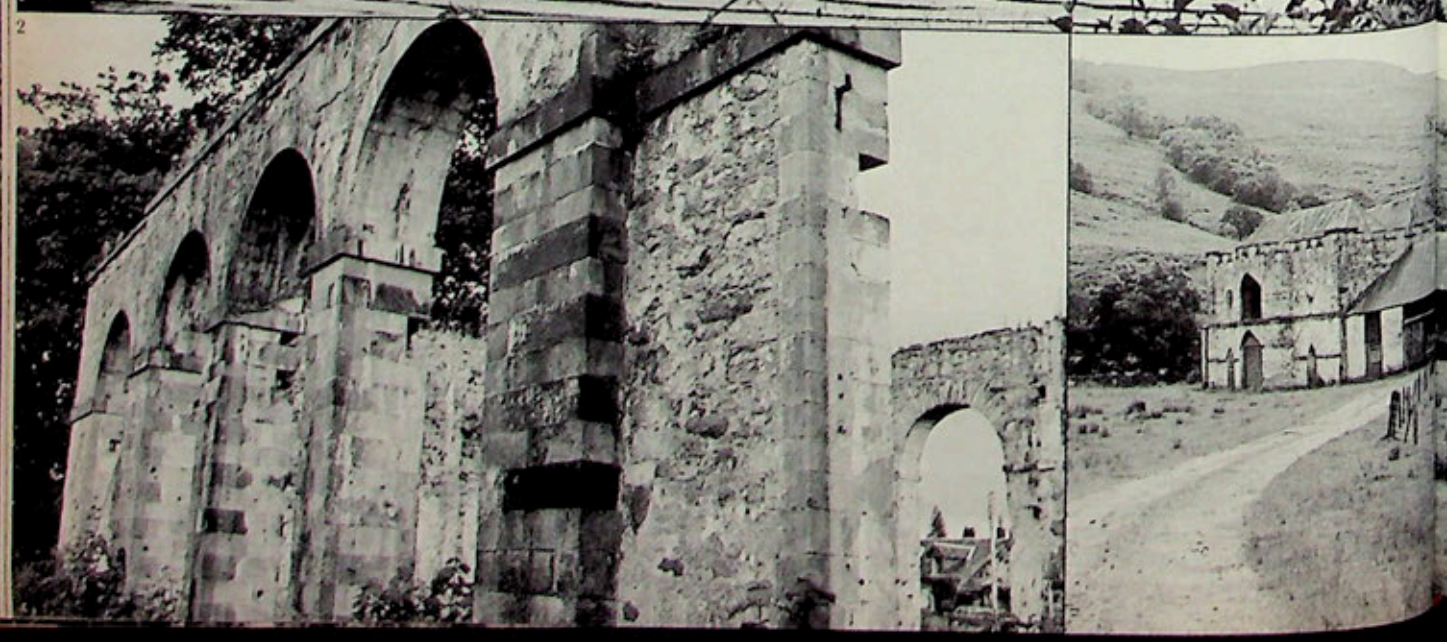
3



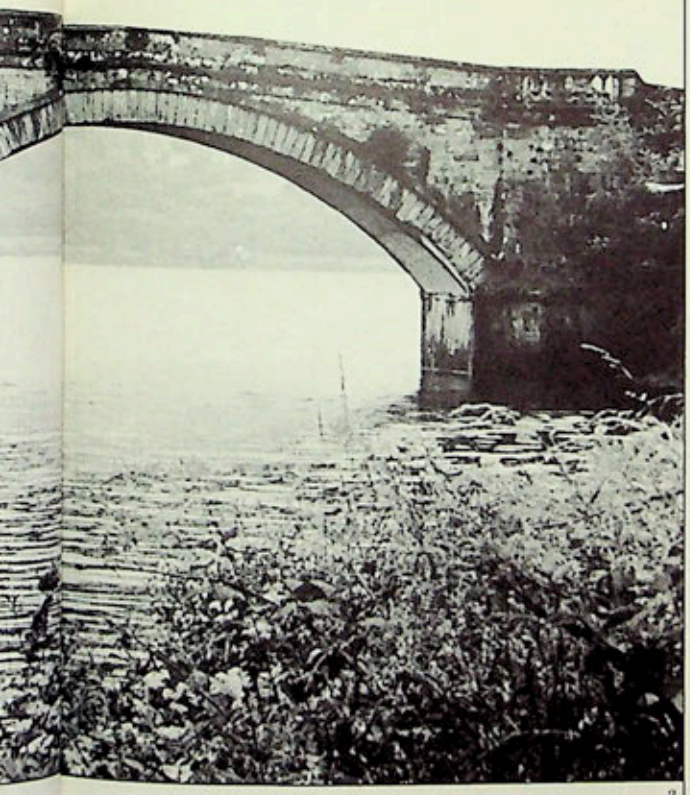
4

1 *Dessins pour l'église d'Inveraray envoyé par Mylne au duc d'Argyll, le 8 juin 1800. Le portique entourant ici l'église, refusé par le duc malgré l'insistance de Mylne, ne fut jamais réalisé.* **2** *Plan actuel de la ville d'Inveraray, exécuté par les architectes I. Lindsay et Partners, au moment de la rénovation de la ville qu'ils ont réalisée entre 1958 et 1963. On y retrouve l'organisation urbaine adoptée par Mylne, qui transforma le plan de John Adam (voir fig. 2), en orientant l'axe principal parallèlement à l'avenue de la plage.* **3** *Plan de John Adam pour Inveraray. La ville, orientée perpendiculairement à l'avenue de la plage, ressemble à une cité fortifiée, selon une conception que rien ne justifiait plus à l'époque.* **4** *Plan de l'église montrant la séparation médiane prévue entre les salles destinées aux deux communautés, anglaise et gaélique. Au centre, l'escalier en vis à double révolution menant au clocher. Le dessin montre, sur l'un des côtés, l'amorce du portique qui ne fut pas construit.* **5** *La façade nord de l'église offre un aspect très classique, avec son fronton triangulaire et ses fenêtres palladiennes, entre les colonnes libres des angles.*

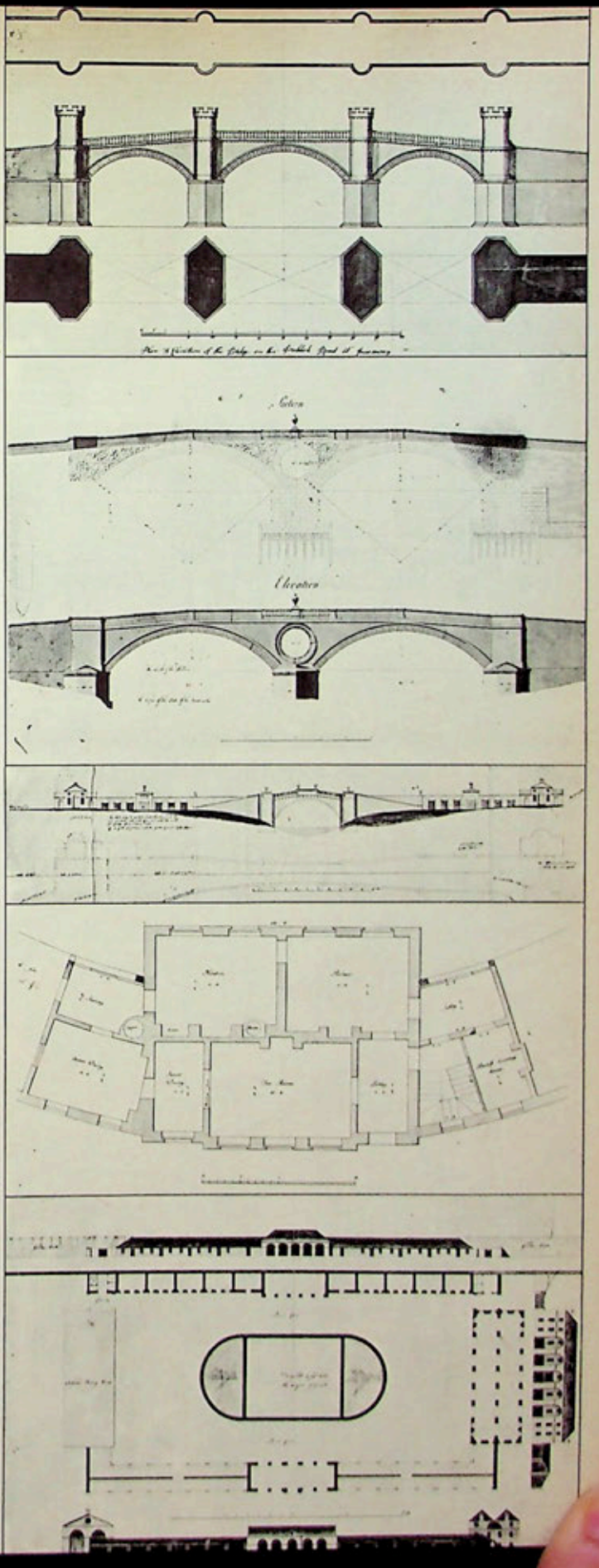
1 *Pont construit sur l'Aray par Robert Mylne pour remplacer ce de Morris, qui s'était écroulé (voir fig. 4). Les balustrades aux de extrémités ne figurent pas sur le premier projet de Mylne (fig. elles ont été ajoutées à la demande du duc qui trouvait le dessin p mitif trop lourd et trop sévère.* **2** *Ces arcades sont les seuls res de la caserne de Maltland construite par Mylne à Inveraray, pour régiment qu'entretenait le duc et dont il louait les services à l'occas (voir fig. 8).* **3** *La ferme de Maam Barn, construite par Mylne 1785 à Glenshira, au bord du Loch Fyne. Elle devait se composer deux corps de bâtiment en hémicycle, se faisant face autour d'u cour de 70 m. de diamètre. La partie photographiée ici, destinée a granges, aux étables à vaches et aux remises, fut la seule construi L'autre partie (voir fig. 7) resta à l'état de projet.* **4** *Plan d'élé tion du pont construit par Morris sur l'Aray, qui devait s'écrou*



au bout de quelques années. Morris l'avait construit dans le style du château, avec des tours semi-circulaires couronnées de créneaux. **5** *Dessin de Mylne pour le pont photographié ci-dessous dans son état actuel, qui remplaça le pont construit par Morris (fig. 4) après son écroulement.* **6** *Dessin envoyé par Robert Mylne au duc d'Argyll, le 15 janvier 1777, pour deux pavillons à édifier de part et d'autre d'un pont sur le Garron, construit par Morris trente ans plus tôt.* **7** *Plan de la ferme de Maam Barn, exécuté par Mylne en 1784. La partie figurée ici, qui comprenait l'habitation du fermier, ne fut jamais réalisée. Elle devait se développer en hémicycle, en face d'un bâtiment semblable, abritant des granges et des étables qui, lui, fut construit et subsiste toujours (fig. 3).* **8** *Elévation et plan de la caserne de Maitland. En haut, les logements des officiers; à droite, ceux des hommes de troupe. A gauche, le manège, autour d'une cour pavée, dont le centre était occupé par la fosse à purin, entre deux abreuvoirs semi-circulaires.*



3



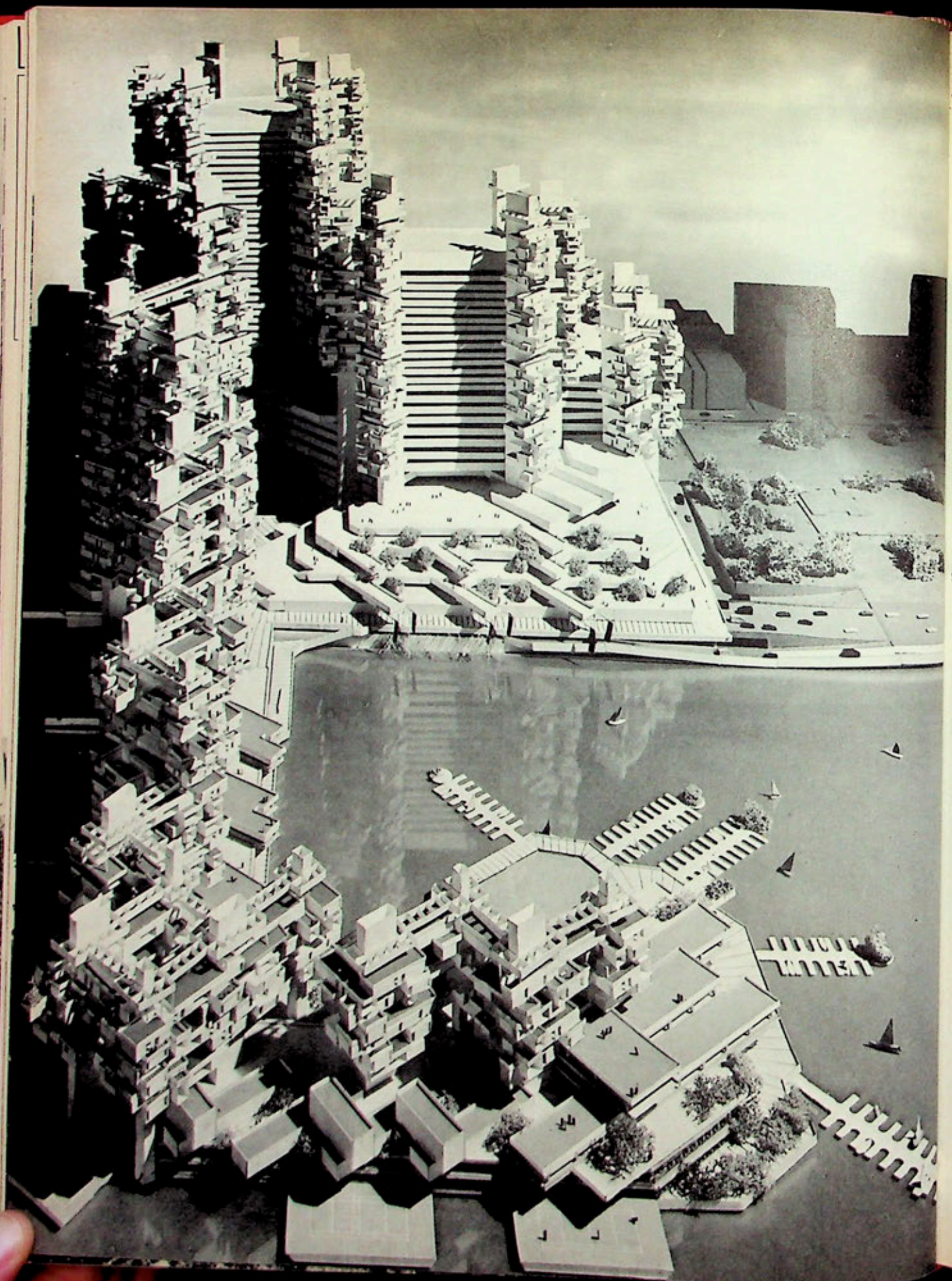
4

5

6

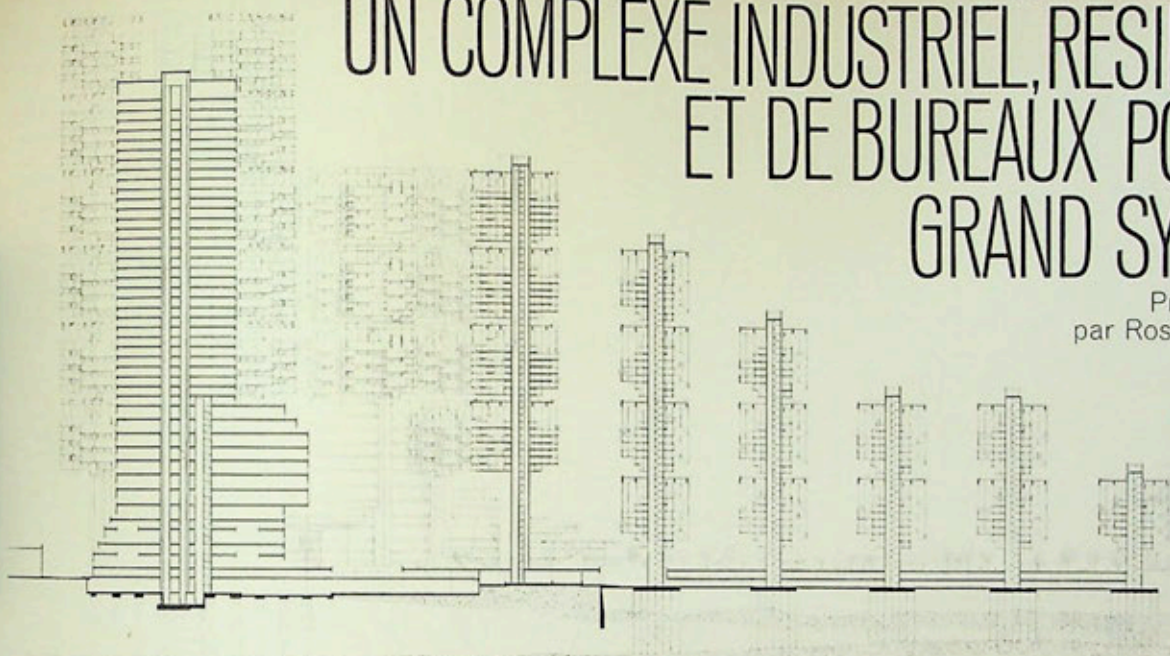
7

8



PAUL RUDOLPH: UN COMPLEXE INDUSTRIEL, RESIDENTIEL ET DE BUREAUX POUR UN GRAND SYNDICAT

Propos recueillis
par Rosamond Bernier



2

Rosamond Bernier — A ce que je comprends, ce vaste projet pour un Centre des Arts Graphiques sur l'Hudson vous a été commandé par le Syndicat des Lithographes (Amalgamated Lithographers of America).

Paul Rudolph — Les lithographes et les imprimeurs spécialisés des journaux juridiques et financiers de New York ont grand besoin de locaux à la pointe de Manhattan, dans le quartier où se trouvent la plupart de leurs clients. Le manque d'espace a chassé une bonne partie de cette industrie hors de New York. Mon plan associe un complexe industriel et un ensemble d'habitations, sur un terrain rendu libre par la disparition de vieilles halles, le Washington Street Market.

R. B. — On a l'impression que c'est toute une ville que vous avez conçue.

P. R. — En effet. Il s'agit d'un ensemble de constructions aux fonctions et aux usages multiples. La partie résidentielle doit comprendre un centre commercial, une école, des espaces réservés aux sports et aux loisirs le long du fleuve, un port pour les bateaux de plaisance. D'ailleurs le terrain est prolongé par des constructions sur pilotis édifiées sur l'Hudson même.

R. B. — Les bureaux et les appartements occupent-ils des tours distinctes?

P. R. — Non, pas du tout; les appartements sont groupés en grappes autour de certaines des tours qui abritent les bureaux. On a seulement prévu des entrées séparées, au rez-de-chaussée, pour les bureaux et pour chacun des groupes d'appartements. On n'a encore jamais, aux Etats-Unis, à ma connaissance, imaginé de construire des tours contenant, côte à côte, appartements et bureaux. Cela se justifie, selon moi, parce que cela permet l'utilisation rationnelle des tours elles-mêmes. C'est une idée tout à fait nouvelle, je crois. Mais ce qui est plus nouveau encore c'est que cette « ville » tout entière est formée de maisons mobiles préfabriquées.

R. B. — Vous voulez parler de ces roulottes de camping que remorquent les automobiles?

P. R. — C'est exactement le même principe. Elles sont fabriquées en usine, avec tous les raccordements pour les installations d'électricité, de plomberie, etc. Puis elles sont transportées par camion jusqu'à l'emplacement choisi.

R. B. — Quelle est la taille de chaque élément?

P. R. — Les lois interdisent de transporter par route des objets ayant plus de 4 mètres sur 20 environ. Mais les éléments que j'ai l'intention d'utiliser sont conçus de façon à se replier sur des charnières, en accordéon, et ils sont donc plus grands, une fois mis en place et déplié.

R. B. — Peut-on en entasser plusieurs l'un sur l'autre?

P. R. — Non, on ne peut en faire venir qu'un par camion.

R. B. — De quels matériaux sont-ils composés?

P. R. — De mousse de styrolène, qui est un matériau plastique isolant, avec une légère charpente d'acier et probablement une enveloppe d'aluminium ou d'acier « Core-ten » à l'extérieur. Tout l'assemblage se ferait en usine.

R. B. — Et que se passera-t-il, une fois la maison mobile arrivée sur son emplacement?

P. R. — On la déplie en ouvrant les charnières. On peut avoir ainsi un développement de 9 mètres sur 20 environ. Les squelettes des tours et des bâtiments plus bas auront déjà été construits, sur le terrain. Il s'agit de coques de béton creuses, qui formeront comme les troncs ou les tiges du bâtiment, et qui contiendront les ascenseurs, les escaliers et les équipements et installations nécessaires. De cette tige partiront, tous les dix étages, des poutres d'acier en console. On ne mettra en place, tout d'abord, que les poutres supérieures, pour ne pas gêner l'accrochage des maisons mobiles, qui seront attachées à la tige centrale par de vrais « crochets aériens ».

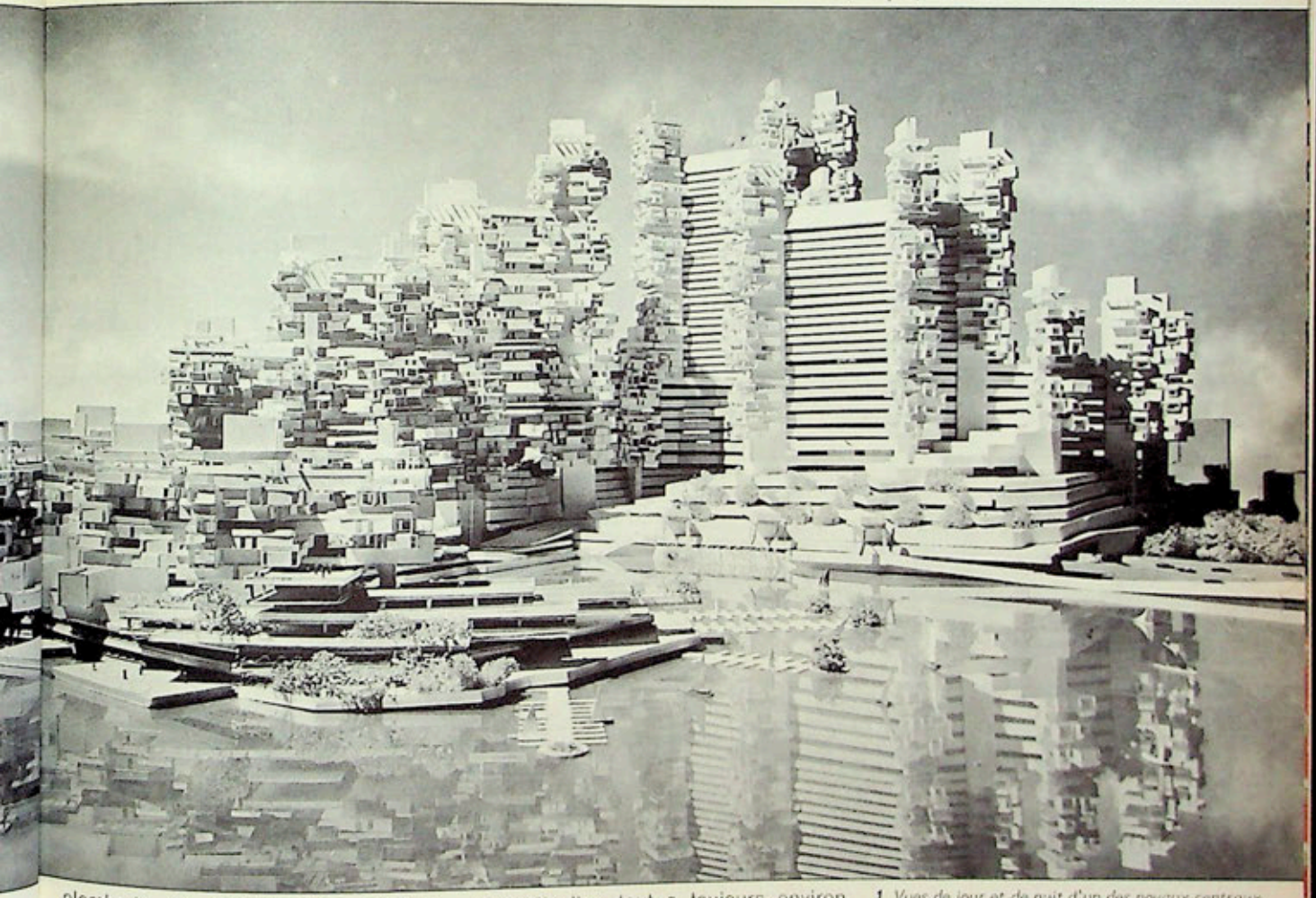
1 Maquette du projet de Paul Rudolph pour un Centre des Arts Graphiques à Manhattan. Au premier plan, le centre commercial, le port de plaisance, les écoles maternelles et les chemins pour piétons, construits sur des pilotis qui mordent sur l'Hudson. D'autre part on voit la « montagne », qui contient à l'intérieur des ateliers pour la lithographie et autres branches de l'imprimerie, surmontés de restaurants et de terrasses. Des tours comprenant des bureaux et des appartements forment la superstructure. Les appartements sont placés à angle droit pour rompre la monotonie de la masse et donner plus d'ensoleillement et une plus belle vue à chaque appartement. 2 Section transversale, en regardant vers le sud. Au niveau le plus bas, parking et espaces réservés aux camions. Les locaux destinés aux lithographes et aux imprimeurs de journaux financiers et juridiques sont situés à la base des tours de bureaux, à gauche; des appartements sont accrochés aux tours centrales. L'étagement des différents bâtiments permet de mieux voir l'Hudson.

Photographies Ezra Stoller

1

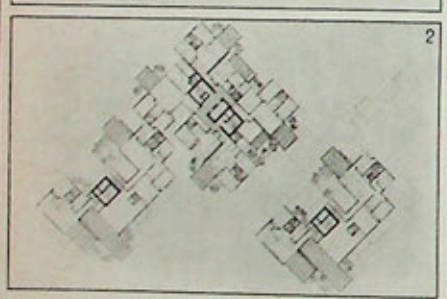
2

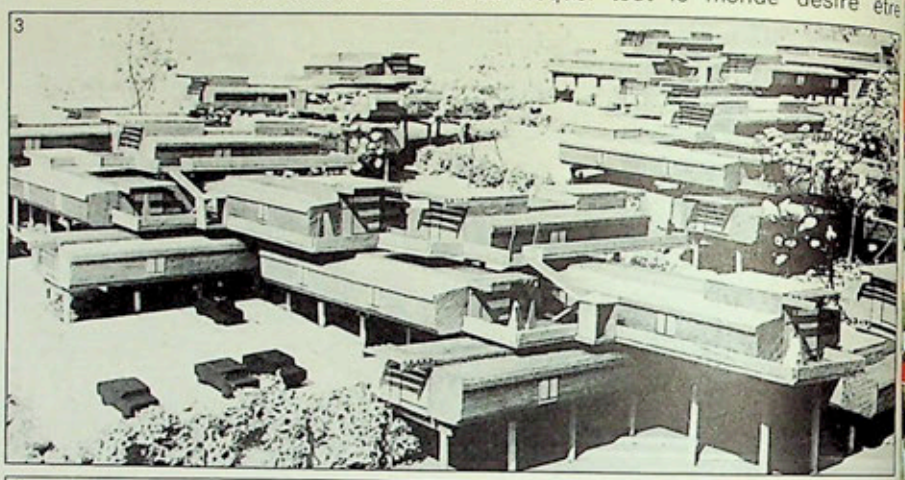
R. B. — Qu'est-ce exactement?
P. R. — Il s'agit, à vrai dire, d'une énorme boucle et d'une série de cordes et de poulies. Les cordes seront attachées aux maisons mobiles et les soulèveront pour les mettre en place. Leur rebord extérieur reposera sur des poutres d'acier, et le rebord intérieur sera fixé sur le noyau central. Chaque élément prend donc appui de deux façons; tout d'abord sur la tige, le noyau central, puis par les tirants qui l'auront hissé jusqu'à l'emplacement qui lui est destiné.
R. B. — Et une fois l'élément mis en place?
P. R. — Les installations d'électricité, de plomberie, etc., seront reliées à la tige centrale. Un immeuble construit sur le plan horizontal est relié au système d'égout de la rue; dans le cas présent ces canalisations seraient, si l'on peut dire, tournées dans le sens vertical.
R. B. — Que représente chaque élément? Un appartement entier?
P. R. — Cela dépend. Normalement nous pouvons faire un appartement comprenant deux chambres à coucher avec un seul élément; mais dans certains cas, si l'on préfère des pièces plus vastes, nous pouvons prévoir une seule chambre.
R. B. — Votre projet comprend combien d'appartements?
P. R. — 3000. Nous envisageons de loger 3000 familles environ.
R. B. — Le système de charnières vous permet d'augmenter la largeur des éléments. Quelles autres modifications pouvez-vous apporter?
P. R. — Nous pouvons aussi faire une unité d'habitation haute de deux étages, en repliant le toit. La hauteur du plafond peut être de 5 mètres, ou de 3,75 m. au lieu de 2,50 m. Il suffit d'escamoter le plafond d'un des éléments constitutifs.
R. B. — Il y a donc des possibilités assez diverses. Ce qui était au départ un élément de 4 mètres sur 20 peut passer à 9 mètres sur 20.
P. R. — Oui, cela conduirait à une sorte d'architecture pliante, qui me passionne énormément, car elle supprimerait une des contraintes auxquelles est soumise l'architecture moderne. Aux Etats-Unis, en particulier, tout a toujours environ de 2,50 à 3 mètres de haut, ce qui crée un effet de monotonie désespérante. Les gens vous disent toujours qu'on n'y peut rien, que cela coûterait trop cher de faire autre chose. Et voilà que tout d'un coup nous découvrons une solution dans la façon même dont sont fabriqués ces éléments, qui sont produits à l'échelle industrielle, et qui cependant permettent la création d'espaces fantastiques.
R. B. — Avez-vous déjà utilisé cette technique?
P. R. — Non, et, à ma connaissance, personne ne l'a encore véritablement utilisée. Pour être tout à fait exact, je dois dire que la société qui fabrique ces maisons mobiles a construit des écoles, des églises, des maisons individuelles, que vous pouvez voir ici et là dans le sud des Etats-Unis. Et on construit en ce moment des hôpitaux démontables et mobiles, avec des éléments préfabriqués, pour le Vietnam. Donc mon projet n'est pas une innovation; mais il utilise des techiques déjà existantes, et les traduit en termes d'architecture, ce qui malheureusement n'avait encore jamais été fait.
R. B. — C'est donc une façon nouvelle de considérer la préfabrication?
P. R. — Comme vous le savez, la préfabrication joue un rôle important aux Etats-Unis et dans le monde entier. Mais qui dit préfabrication pense généralement à l'ossature et néglige presque toujours l'équipement mécanique, électrique, sanitaire. Or tout cela est d'une

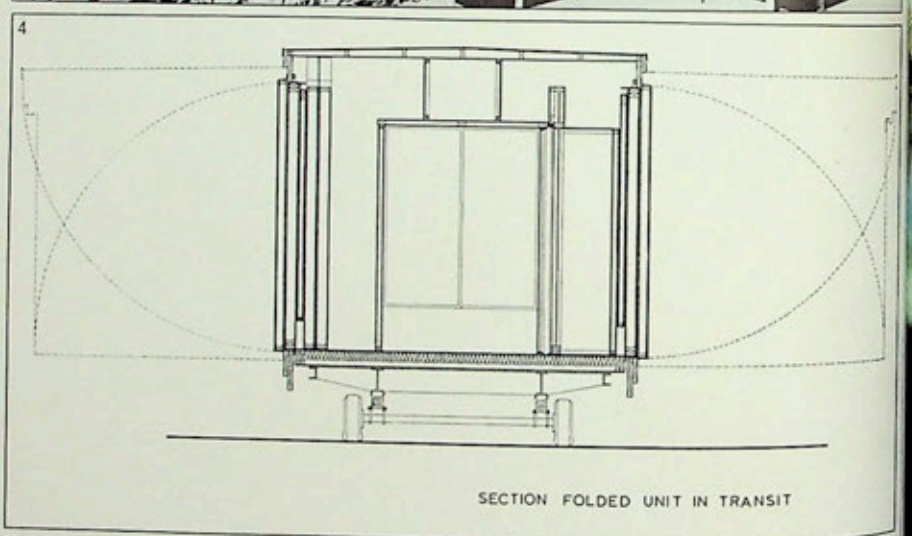


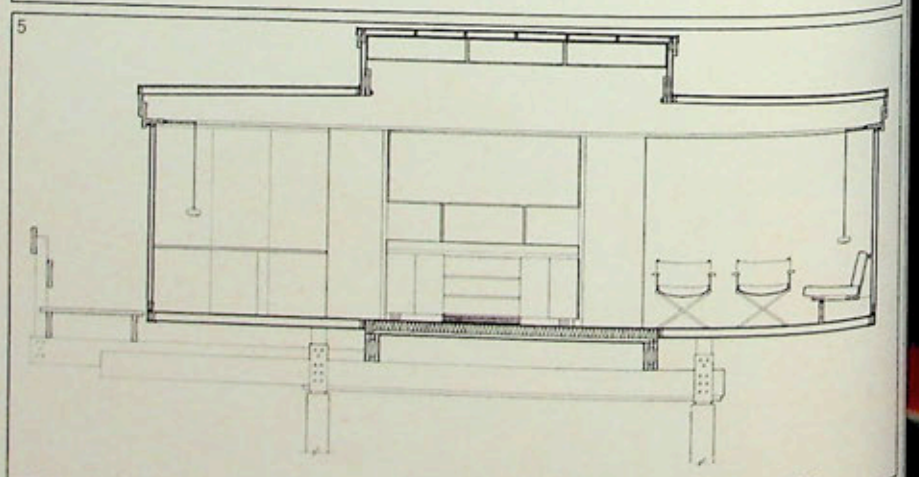
1 Vues de jour et de nuit d'un des noyaux centraux contenant les ascenseurs, les escaliers et les installations mécaniques. Tous les dix étages il y a des poutres métalliques en console, qui soutiennent les tirants attachés à chaque maison mobile. Une fois mise en place la maison mobile est attachée de façon permanente à la tige centrale. Les poutres qu'on trouve tous les dix étages offrent un espace ouvert consacré à des terrains de jeux pour enfants, des restaurants, des salles publiques, etc. Tout l'effort de l'architecte tend à ramener le grand ensemble à l'échelle humaine. *2 La «méga-structure» toute entière est en forme de pyramide, à l'image de la partie sud de Manhattan. Les noyaux groupés autour des bâtiments de bureaux contiennent des escaliers de secours communs aux appartements et aux bureaux; mais il y a des entrées séparées pour les bureaux et les appartements. La «méga-structure» est donc une ville dans la ville, qui offre des locaux industriels, des parkings, des bureaux, des appartements, des écoles, des terrains de récréation et des lieux de réunion.*

1 Ce plan du site montre une des autoroutes périphériques de New York, la West Side Highway qui passe sous des terrasses, les voies d'accès pour les automobiles privées et la disposition en une ligne irrégulière des appartements, d'où l'on peut voir l'Hudson en amont et en aval. 2 Plan partiel d'un appartement, montrant ceux des ascenseurs réservés aux locaux résidentiels et les terrasses de chaque appartement. Les balcons ont souvent tendance à être trop petits, tandis que ce système ménage des espaces découverts de la taille d'une pièce. La plomberie, le chauffage, l'aération, le conditionnement de l'air et l'électricité sont prévus et installés au stade de la préfabrication. 3 La maison mobile est employée dans un chantier sur cinq aujourd'hui aux Etats-Unis chaque année; mais elle n'est pas, en général, satisfaisante du point de vue architectural. On voit ici comment elle peut être employée en hauteur pour former deux ou trois étages et composer un village dont les prix de construction soient modérés. Il y a un garage en dessous de chaque unité, et sur les toits des espaces pour les jeux et les loisirs de plein air. 4 Maison préfabriquée repliée dans son emballage, de 4 m. sur 20. Ce sont, aux Etats-Unis, les dimensions maxima pour un objet transporté par la route. Une fois installée sur le terrain, cette maison ne sera plus jamais mobile. 5 Section transversale d'une maison mobile préfabriquée. Dépliée, elle atteint ici 9 mètres de large et repose sur une fondation permanente. On a pu obtenir une hauteur de plafond plus grande au centre, grâce aux charnières du toit. 6 Vue de la place centrale, montrant, en ocre, l'espace pour le déchargement des camions, au-dessus duquel s'élèvent cinq étages de terrasses pour les piétons, avec des restaurants; une promenade est aménagée au bord de l'eau. Au point le plus haut, les appartements et les terrasses s'élèvent sur 62 étages.









importance croissante à notre époque, où les gens exigent plusieurs salles de bains, chauffage central, climatisation de l'air, etc. Ces équipements absorbent aujourd'hui jusqu'à 35 ou 40% du budget total d'une construction; c'est énorme. Il ne sert donc à rien de s'occuper uniquement de la structure; il faut prendre ces autres facteurs en considération.

Jusqu'à présent, les théoriciens qui ont examiné la façon dont la machine pouvait être mise au service de l'architecture n'ont guère pensé qu'à l'ossature. Mais ce n'est que la moitié du problème, et c'est pourquoi l'industrie de la maison mobile apporte quelque chose d'aussi stimulant, du moins à mes yeux. Cette industrie s'est développée tant bien que mal, sans aucune aide des théoriciens, des architectes ou même des ingénieurs. Mais maintenant elle existe, et nous devrions l'utiliser.

R. B. — Des théoriciens européens et américains, surtout Gropius et Le Corbusier, ont parlé avec éloquence, vers 1920 et 1930, de l'avènement de la machine, et des conséquences de ce phénomène pour la construction sous tous ses aspects.

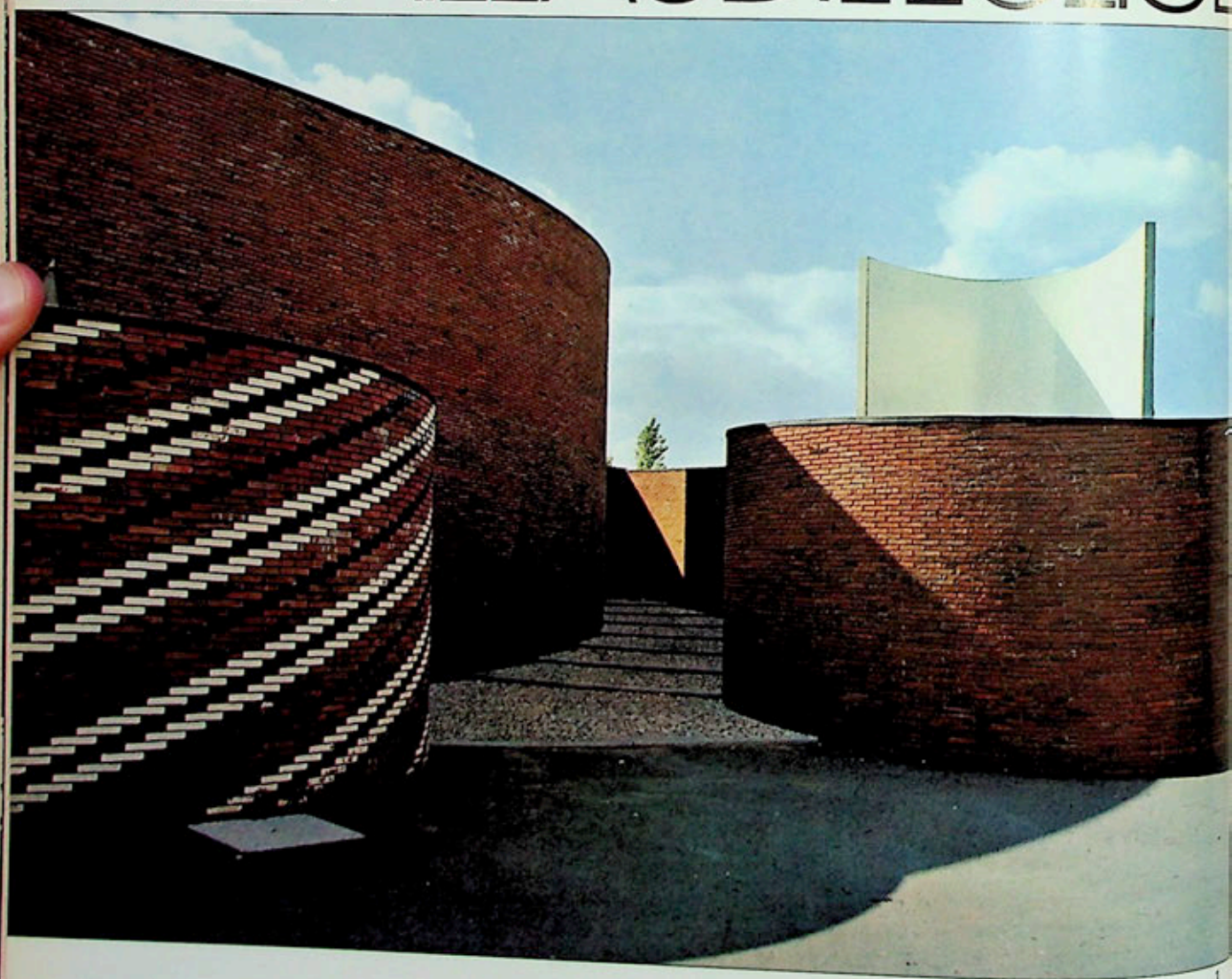
P. R. — Oui, mais pour une raison ou une autre, ces idées ne se sont jamais traduites dans les faits, du moins avec la moindre préoccupation esthétique. Les maisons préfabriquées, aujourd'hui, n'ont rien d'esthétique; elles sont sommaires, et laides, mais il n'y a aucune raison technique pour qu'il en soit ainsi.

R. B. — Quel est le rapport des prix de revient entre les constructions traditionnelles et celles que vous envisagez?

P. R. — Nous avons fait des études comparatives, car bien entendu c'est un point sur lequel tout le monde désire être renseigné. Elles montrent que pour New York nous nous alignerions à peu près sur les constructions traditionnelles pour notre première expérience; mais nous espérons qu'à la deuxième, ou à la troisième, ou à la dixième fois nous parviendrions vraiment à une diminution du prix de revient. Cela tient à ce que l'on construit à New York des immeubles

(Suite p. 66)

EMILE AILLAUD: L'EGLISE



1

par Pierre Joly

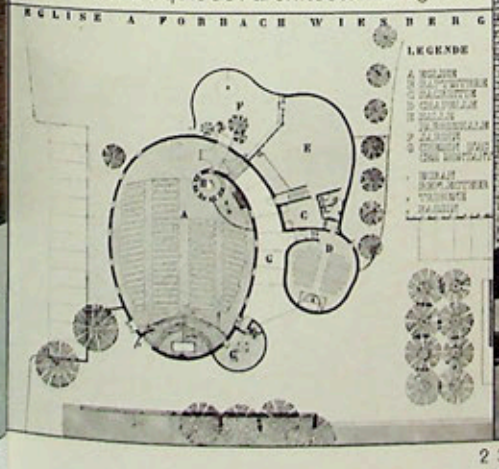
DE FORBACH

Au milieu des grands ensembles d'habitations, l'église fait presque toujours l'effet d'un objet insolite. Dominée de partout par la masse des immeubles qui l'entourent, elle ne sait plus trop quelle figure prendre. L'héritage pesant de la symbolique du passé entretient l'idée, sans doute fausse, que l'église doit se reconnaître à quelque singularité formelle. Les symboles historiquement éprouvés, après avoir fait un long usage, ont peu à peu cédé la place à des formes issues de solutions techniques modernes, auxquelles l'architecte prête, le plus souvent à tort, un pouvoir d'expression spirituelle.

D'où tant d'églises neuves qui servent à démontrer les vertus constructives des voiles minces de béton ou des charpentes en lamellé collé (sans rien dire de l'ingéniosité du maître d'œuvre...). Ces églises qui n'en sont pas vont bien avec des villes qui n'en sont guère: ce qu'on a perdu, dans le dessin des unes et des autres, c'est le sentiment juste des relations dont le tissu multidimensionnel constitue la trame véritable de la cité, et dont l'architecture n'est qu'une traduction en espaces et en volumes.

Emile Aillaud, pour sa part, s'est toujours tenu à l'écart des théories «urbanistes» des dernières décennies et de leurs ambitions rationalisatrices. Il leur oppose, non sans ironie, la démarche intuitive, tout à la fois humble et souveraine, de l'artiste, qu'il juge plus capable d'imaginer les espaces et les volumes propres à la vie urbaine. La cité du Wiesberg, un quartier neuf de mille logements H.L.M. qu'il a construit à Forbach, en plein pays minier, s'offre au promeneur comme un paysage plein de surprises et de péripéties (voir L'Œil, n° 122). Ce n'est point ici une architecture faite pour être embrassée d'un seul regard, mais pour accompagner le cheminement de chacun de découvertes successives.

L'église répond à la même préoccupation. Le premier croquis de l'architecte n'est guère



1 Entre la sacristie (à gauche) et la chapelle de semaine s'ouvre un passage qui conduit au sanctuaire. Sur le mur de la sacristie circulaire, Fabio Rieti a peint les briques d'un décor de stries noires et blanches, le seul décor de l'ensemble. **2** *Plan de l'église et des bâtiments annexes.* **3** *Une immense baie vitrée, traversée d'un écran de béton revêtu de faïence blanche, éclaire l'autel principal, un peu à la manière d'un miroir. La nef prend jour également par quelques petites fenêtres triangulaires, percées dans le mur comme au hasard. La double porte permet d'ouvrir directement l'église sur la petite place qui fait office de parvis.*

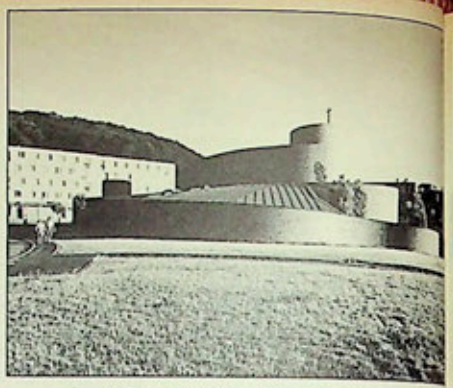
Photographies Pierre Joly - Véra Cardot

plus qu'un geste, ou que le mouvement d'une ligne qui monte et s'enroule sur elle-même en circonscrivant un espace. Le bâtiment est construit d'un mur de briques ininterrompu qui s'élève constamment (exactement de cinq centimètres par mètre) en se repliant sur lui-même. Ce mur renferme et sépare. La forme de l'édifice reste insaisissable: pour qui en fait le tour, elle apparaît, à l'image de la cité qui l'entoure, sans cesse engagée dans quelque métamorphose.

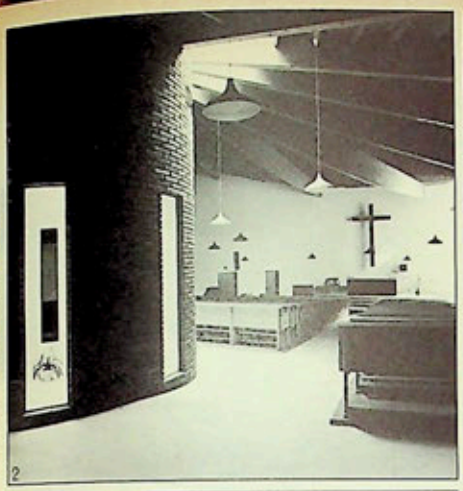
Au contraire de beaucoup d'églises faites pour être vues, celle-ci n'est rien d'autre qu'un lieu différent: « un simple mur, répète Emile Aillaud, dont les replis sont utilisables ». Dans ces replis sont logés l'église elle-même, la chapelle de semaine, la sacristie et la salle paroissiale (abritées sous une charpente de bois collé couverte en cuivre rouge) ainsi qu'un petit jardin clos où est un bassin en guise d'impluvium. Le mouvement même du mur ménage un chemin montant qui conduit à l'église et dessert en passant l'ensemble des locaux.

Située à proximité, mais légèrement en contre-bas de la place centrale du quartier où sont groupés les commerces, l'église domine d'autre part une légère pente gazonnée. Proche de la foule, elle est pourtant un peu à l'écart des allées et venues, tout à la fois accueillante et retirée. Elle offre une alternative à l'activité qui l'environne. On peut la regarder comme une petite ville au milieu de la grande, un lieu replié et obscur où des gens fatigués de l'agitation du dehors pourront venir s'asseoir, et qui permettra le recueillement, donc ouvrira un chemin vers la spiritualité.

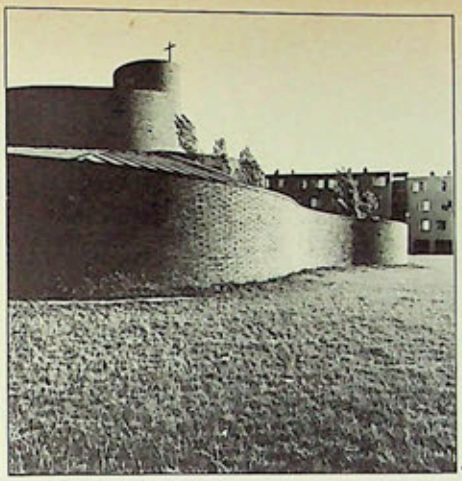
La forme de l'édifice ne devient significative qu'en niant, pour ainsi dire, l'architecture. On peut voir ce mur de briques, indéfiniment semblable et dissemblable à lui-même, comme le rempart de quelque cité spirituelle. Mais l'image n'est jamais évidente. Le sens de l'église du Wiesberg est d'ordre poétique.



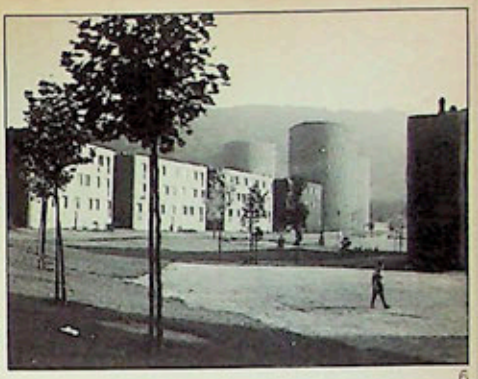
1 Du côté Nord, l'église domine une légè
pente gazonn
2 L'intérieur de l'église. A gauche, le baptistè
ouvert sur la nef par de hautes fenêtre
Les poutres suivent la pente du mur périphériq
sur lequel elles prennent app
3 Le premier croquis de l'architecte:
mouvement d'une ligne qui monte en s'enroul
sur elle-mêm
4 Un simple mur de brique enroulé sur lui-même.
5 ... forme à son sommet le baptistèr
qu'éclaire une coupole de plexiglas: une to
de silence et de lumièr
6 Un aspect du quartier du Wiesber
7 « Un chemin montant et tournant, déterminé p
l'inflexion du mur, introduit à l'église so
qu'on en ait vu d'abord la porte: l'extérieur devie
intérieur par le passage d'une paroi de glace.
(Emile Aillau



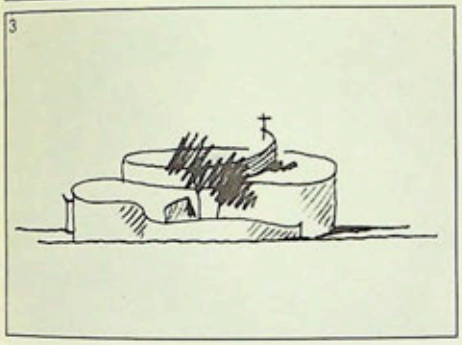
2



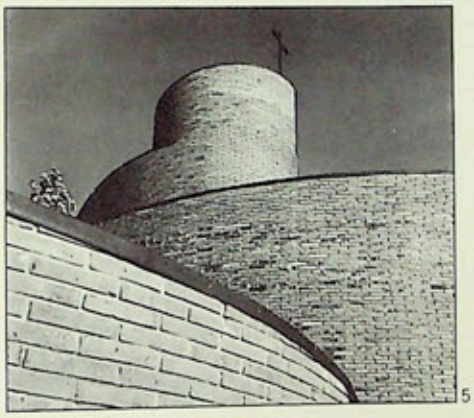
4



6

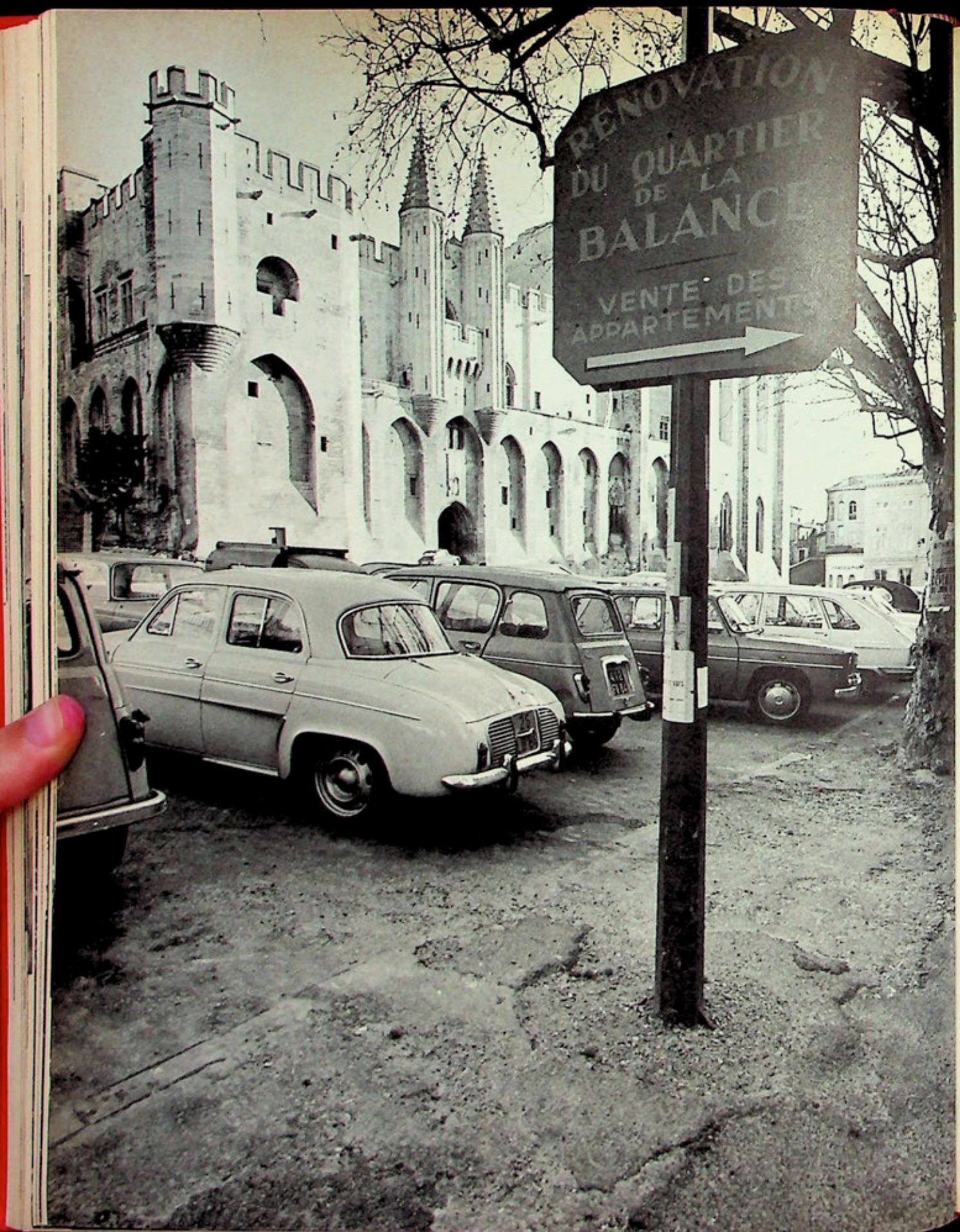


3



5

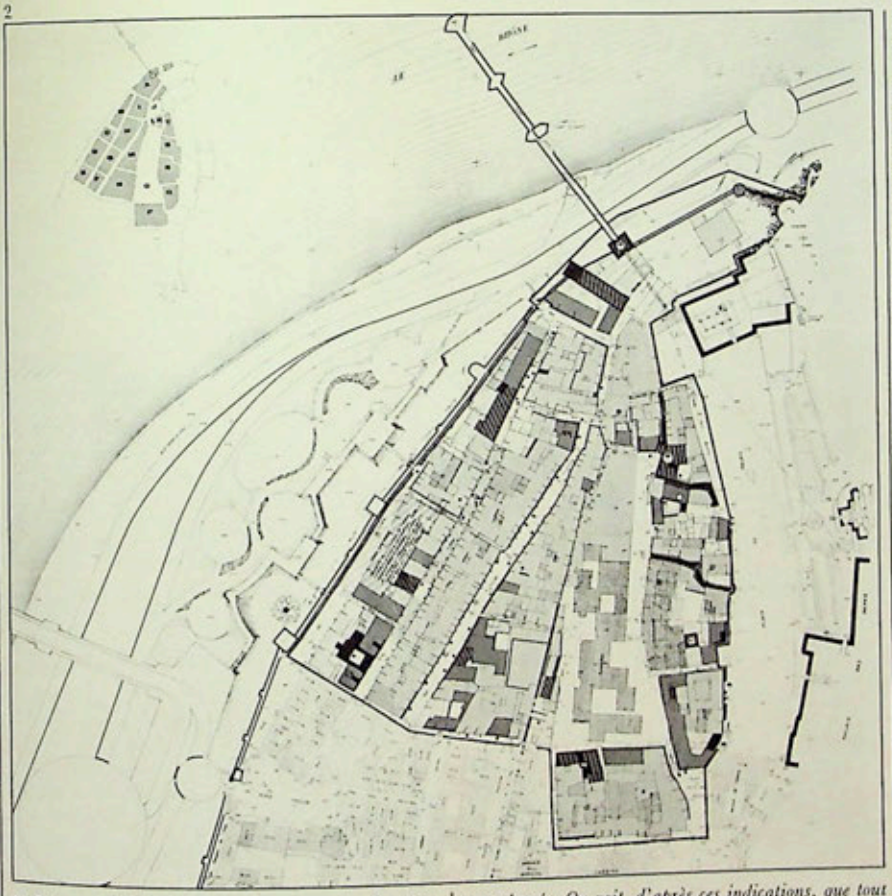
7


RÉNOVATION
DU QUARTIER
DE LA
BALANCE
VENTE DES
APPARTEMENTS

LE QUARTIER DE LA BALANCE À AVIGNON RÉNOVATION, RESTITUTION, RESTAURATION?

par François Loyer Photographies Marc Lavrillier

2



1 *Face au Palais des Papes, une pancarte. La rénovation du quartier de la Balance est aussi une affaire commerciale.*

2 *C'est pour le compte du Ministère des Affaires Culturelles, dans le cadre de la loi de sauvegarde des quartiers historiques, que — il y a cinq ans — le plan du quartier de la Balance a été relevé, sous la direction de J. Sonnier, architecte chargé de la restauration du Palais des Papes. Les conclusions de l'enquête sont présentées ainsi: en noir, tout ce qui est à conserver impérativement — en appliquant pour la remise en état les techniques classiques de la restauration. Les stries noires et blanches indiquent les parties qui peuvent faire l'objet d'une restauration moins attentive, voire d'une reconstruction respectant les volumes principaux. Enfin, en gris, on a signifié les zones d'intérêt secondaire, pouvant éventuellement être rebâties. Des parapluies indiquent les bâtiments protégés: blancs, s'ils sont inscrits à l'inventaire supplémentaire des Monuments Historiques, noirs, s'ils sont classés. On voit, d'après ces indications, que tout le début de la rue de la Balance et son revers sur la place du Palais des Papes a mérité soit le classement, soit l'inscription. En haut, ce sont la rue du Puits-de-la-Reille et la rue Ferruce qui sont signalées, presque en totalité, ainsi qu'à gauche la rue Grande-Fusterie (inscrite partiellement) et la rue du Limas. C'est dire l'intérêt de ce quartier dont la dégradation cachait de multiples richesses. L'étude qui en a été faite a même permis de restituer l'ancienne ordonnance de la place du Palais des Papes, où toute une composition rythmée par des pavillons carrés a probablement existé au début du XVIII^e^, en accompagnement de la façade célèbre du Conservatoire. Les propositions des architectes de la rénovation ne tiennent pas beaucoup compte du relevé des Affaires Culturelles, puisque le secteur rénové, figuré au centre (et dont la première tranche seulement a été réalisée) se prolonge vers la droite du côté de la place du Puits-aux-Bœufs, sur l'emplacement d'une série de maisons inscrites et de deux grands hôtels classiques.*

Juste sous le Palais des Papes, à Avignon, se trouve le quartier de la Balance, le long du coteau descendant sur le Rhône, près du pont Saint-Bénézet. C'est une des parties les plus anciennes de la ville, épargnée certes par les remodèlements des urbanistes du siècle dernier, mais aussi abandonnée à son sort depuis bien des années.

La dégradation de la Balance en avait fait un quartier de mauvaise vie qui se métamorphosa en taudis après la loi de 1946: des gitans vinrent y habiter, dans les conditions les plus sordides. Le quartier de la Balance étant devenu un «îlot insalubre», la municipalité se préoccupa de sa démolition et, en 1960, une opération de rénovation fut décidée avec le concours de la Caisse des Dépôts et Consignations. Les architectes chargés de l'opération étaient Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut qui, en décembre 1961, présentèrent un avant-projet et un bilan financier de l'opération, tandis que la ville se rendait propriétaire des immeubles à détruire.

Ce processus traditionnel de rénovation d'un îlot insalubre fut brusquement interrompu par la loi du 4 août 1962 sur la protection des villes d'art, loi qui instituait des «secteurs sauvegardés» dans différentes villes de France et, notamment, à Avignon. Le destin de la Balance était transformé: on interrompit les démolitions et on envisagea pour la première fois la sauvegarde d'un certain nombre de bâtiments anciens dont l'intérêt pouvait paraître modeste en lui-même mais qui avaient le mérite de constituer un accompagnement au Palais des Papes qu'ils longeaient — accompagnement remarquable autant par le réseau en lacis des ruelles y conduisant que par le moutonnement des toits par-dessus les remparts de la ville, comme on peut le voir depuis la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, de l'autre côté du Rhône.

Pour concilier les impératifs de la rénovation, telle qu'elle avait été précédemment entreprise, et de la préservation du site, on a alors décidé de transformer la Balance en opération-test où, de chaque côté de la rue du même nom, en vis-à-vis, on édifierait des constructions neuves (mais adaptées au site) et on restaurerait avec soin un alignement de vieilles maisons. Ainsi, on ménageait tout le monde, en donnant satisfaction aux amateurs de «vieilles pierres», mais sans évincer les architectes de la rénovation ni les groupes financiers qui les soutenaient. Et le résultat prouverait qui avait raison,

des restaurateurs, amateurs du passé, ou des bâtisseurs de notre époque!

Sur de telles bases, l'opération ne pouvait être que truquée. Truquée, parce qu'a priori on était décidé à prouver que la rénovation était supérieure à la « réhabilitation » — moins coûteuse et plus justifiée — du moins pour ceux qui considéraient l'architecture ancienne de la Balance comme sans intérêt. Les rénovateurs sont partis gagnants: reste à savoir si nous les suivrons dans leur optimisme. Pour eux, la conclusion de l'opération de la Balance, c'est qu'on vend le mètre carré 2000 francs de chaque côté de la rue, mais, dans la partie neuve, il est tout équipé (ascenseurs, vide-ordures, chauffage central, sanitaire et tous aménagements) et dans la partie ancienne, il est nu de la moindre installation et de la moindre cloison. C'est dire que la réhabilitation coûte plus cher que la rénovation et qu'elle ne se justifie donc que si l'Etat prend en charge la différence.

Il y a trois manières de réfuter un pareil point de vue: la première est politique, elle est en rapport avec les problèmes sociaux que pose toute rénovation; la seconde, de nature financière, touche aux questions foncières; enfin, la dernière est technique — il y a diverses sortes de réhabilitation, les unes moins coûteuses que les autres.

La population de la Balance à Avignon était constituée pour la majeure part par une catégorie sociale défavorisée, celle des

2

gitans qui, de nomades, étaient devenus sédentaires, depuis quelques années qu'ils avaient trouvé abri à la Balance. Leur situation était précaire. A-t-on eu raison de déplacer cette population mal logée, mais fixée dans son quartier, s'est-on entouré des conseils de sociologues compétents? On a peine à le croire, quand on connaît la situation excentrique de la « cité du Soleil », dans la banlieue d'Avignon. Ce n'est pas ici l'architecture même de cette cité (due à Georges Candilis) qui est en cause, mais

3

plutôt les principes qui ont présidé à son édification.

En 1954, une enquête démographique dénombrait 253 immeubles, formant 934 habitations, la plupart de petite taille (656 de ces logements avaient moins de 5 pièces) et mal réparties entre les 1900 habitants du quartier (sur 2151 pièces, 221 personnes en habitaient 515; 219 ménages sans enfants: 677; et 289 ménages avec enfants, totalisant 1242 personnes: 959 — soit respectivement 2,33; 1,54 et 0,77 pièces par habitant).

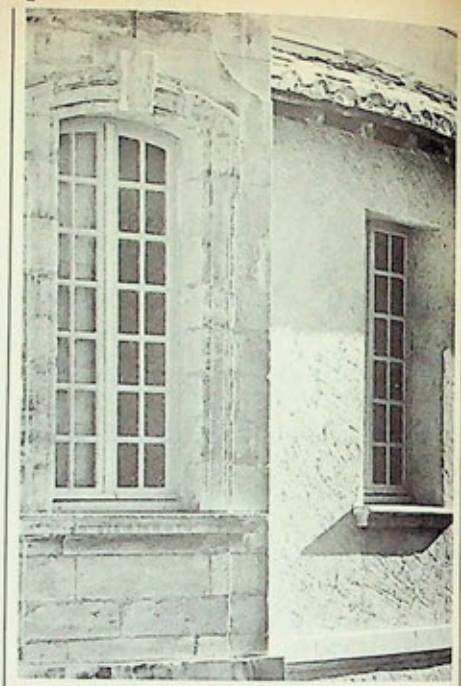
L'inconfort allait de pair avec l'entassement: environ 30 % des logements n'avait même pas un poste d'eau dans l'appartement et 0,8 % y possédait une toilette (sans eau).

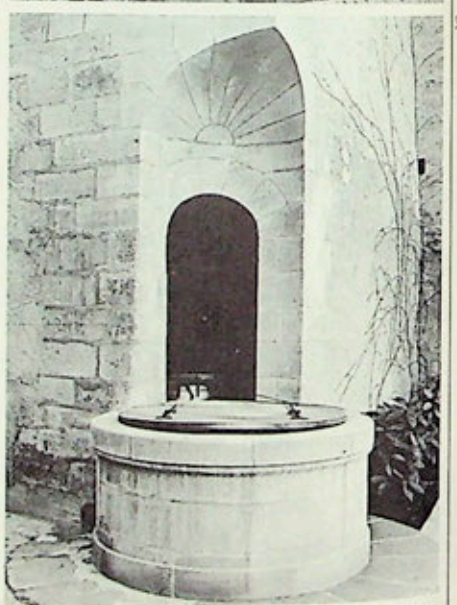
On a donc, en réhabilitant (ou en rénovant) la Balance, opéré un fâcheux transfert de population et réalisé une affaire typiquement hausmannienne, visant à détourner le prolétariat urbain vers les banlieues, en payant le coût de cette opération par le bénéfice spéculatif. Les conséquences en sont graves tant sur le plan social que sur le plan de l'urbanisme (on tue « l'âme » d'un quartier); enfin la nature même de l'opération en limite l'exercice aux grandes villes où la pression foncière est forte.

Questions sociales et questions foncières sont liées. Il ressort d'une opération comme celle de la Balance qu'une réhabilitation ou une rénovation seront toujours difficiles tant qu'une modification de la loi foncière dans les agglomérations n'aura pas été décidée

1 *La rue Ferruce, dont seul le côté impair a échappé à la démolition, offre une série de façades datant pour la majeure partie, dans leur état actuel, de l'époque classique, mais ce ne sont là que des remaniements de constructions anciennes: au n° 3, une tourelle d'escalier de plan carré s'est encore conservée intacte.* **2** *Sur les façades les plus modestes, il y a des détails inattendus, comme cette Pietà de facture artisanale, qui doit dater du XVII^e siècle, dans une niche à dais, 57, rue Grande-Fusterie.* **3** *La statuette de la Vierge qui orne l'arrondi de la « Maison du Pagadour », à l'angle des rues Grande-Fusterie et du Pont, est d'esprit encore très XVIII^e, bien que la construction date de l'époque du Consulat, comme en témoigne par ailleurs la mouluration des encadrements et un balcon (daté) à dalle de fonte moulée, couvrant le porche.* **4** *Avant les mesures de protection prises par le Ministère des Affaires Culturelles, de nombreuses démolitions avaient été opérées, créatrices de terrains vagues, comme celui de la rue de la Vieille-Juiverie, au pied du Petit Palais. A droite, on aperçoit la tourelle d'escalier polygonale d'une maison du XV^e siècle, dont la façade s'agrémente d'un balcon 1930. Ce balcon de béton est un des arguments favoris des rénovateurs pour plaider la démolition des anciennes maisons: « La loi du 4 août 1962, disent-ils, n'est pas faite pour conserver des immeubles en moellons avec balcon en béton ou des masures en aggloméré de ciment avec garde-corps en tube. »* **5-6** *L'ancien Grenier à Sel est le plus bel hôtel du quartier, au 2 rue du Puits-de-la-Reille. Il est classé et sera probablement compris dans la deuxième tranche de la réhabilitation. Les immeubles qui lui faisaient vis-à-vis ont été démolis et seront remplacés par de nouvelles constructions.*

1 2



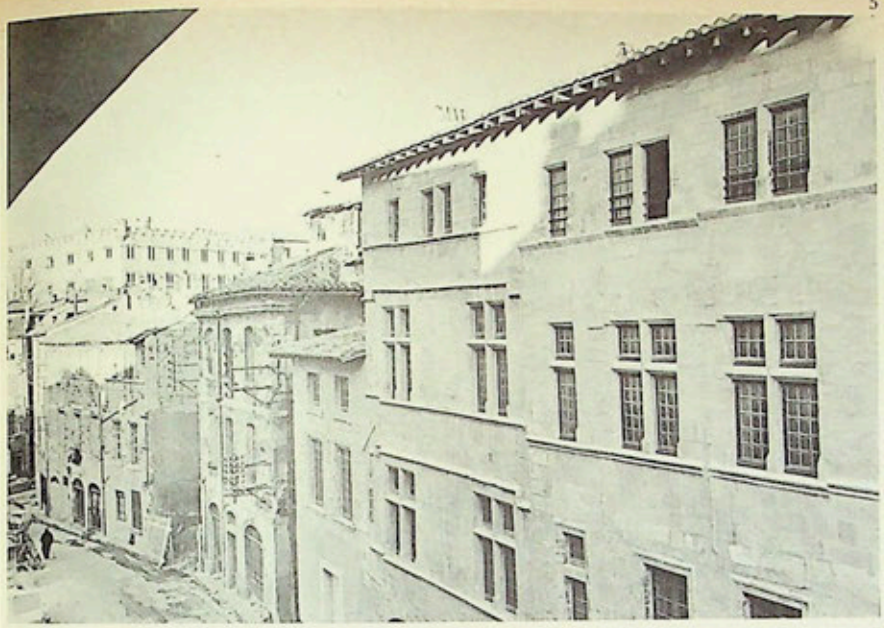


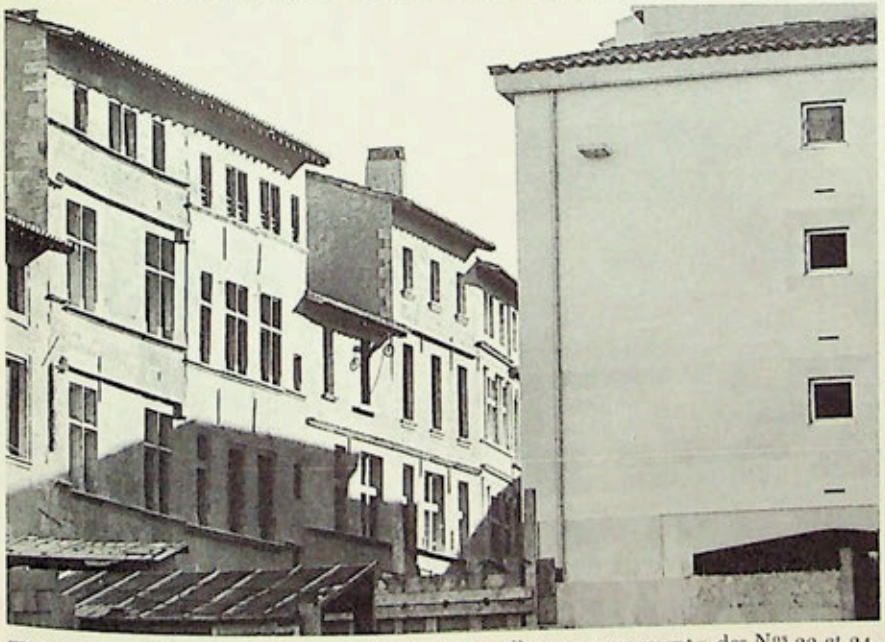
par un gouvernement courageux. Il est trop naturellement tentant pour un propriétaire dépossédé par l'Etat d'un bien dont la dégradation lui interdisait jusqu'alors tout bénéfice de monnayer son droit au plus haut prix. Et lorsque les terrains parviennent à coûter jusqu'au double de la valeur des travaux, il est réellement difficile à l'Etat de ne pas compenser ses pertes en jouant lui-même le rôle d'un spéculateur. Le problème foncier est analogue à celui des « bourgs pourris » dans l'Angleterre du XVIII[e] siècle: d'un droit légitime, le temps a fait un abus.

Remarquons enfin que, toute question foncière mise à part, on ne sait pas vraiment si la réhabilitation a coûté plus cher que la rénovation. Le prix de vente, pratiquement, est plus élevé, puisque, pour la même somme, il manque les installations intérieures — mais comment ce prix a-t-il été calculé: en fonction de l'attrait de la clientèle pour les maisons anciennes, en fonction des coûts relatifs d'achat des terrains, ou en fonction uniquement du prix de revient des travaux? Une publication officielle des comptes des deux maîtres d'ouvrage serait souhaitable: on a en effet estimé grossièrement à 650 fr. du mètre carré compensé le prix des travaux de « réhabilitation », hors des achats fonciers, étant entendu que cette réhabilitation n'a porté que sur dix-sept logements (ce qui en augmente automatiquement le prix) et que ces logements, malgré leur intérêt, étaient dans un état de délabrement des plus avancés. Quand on connaîtra le prix du mètre carré *rénové*, dans des limites identiques (et non pas sur soixante-six logements), pour les mêmes prestations, et en incluant dans ce prix la dépense nécessaire aux démolitions, une comparaison honnête des prix de revient pourra être faite. D'ici là, bien des arguments resteront suspects.

Cela dit, il y a peut-être plusieurs méthodes pour cureter un quartier, c'est-à-dire plusieurs prix possibles. Pour la partie rénovée, il est évident qu'on a bâti des logements de luxe, donc chers (emploi de la pierre de taille, recherches de plan, grand confort...). Pour la partie réhabilitée, il semble qu'on ait fait usage des techniques classiques de la restauration, ce qui est a priori peu critiquable. Mais, sans doute, a-t-on trop bien fait les choses: les façades des N[os] 26 et 28 ont été entièrement démontées et remontées car elles proviennent de l'autre côté de la rue (anciens N[os] 15 et 17). C'est là une opération fort coûteuse. Si on avait conservé les maisons d'en face, on l'aurait évitée.

Ensuite, on a transformé d'anciennes maisons à jardins individuels en immeubles avec cours communes: que de murs à abattre, que de pignons à percer, que de niveaux à relier! Et tout cela, dans quel but? On renie la nature même des pro-





grammes pour les adapter aux habitudes de notre époque, habitudes fort peu justifiées en l'occurrence.

Dernier point critiquable dans la rénovation: on a trop conservé et trop restitué. Dans la cour du N° 36 rue de la Balance, se situe un somptueux escalier à tourelle et un puits, l'un et l'autre d'une authenticité discutable. L'architecte, Guy Mélicourt, a cédé à un goût du décor qui nuit par ailleurs à la qualité de la réhabilitation. Dans les appartements eux-mêmes, poutres anciennes et parquets tentent de restituer le cadre de vie originel. S'il est beau, pourquoi pas? Mais quand il est, comme le plus souvent, dépourvu d'attrait, l'architecture étant toute en façade, ce sont des scrupules bien inutiles et aussi bien coûteux, puisque toutes ces charpentes de bois (planchers, pans de murs, cloisons, charpentes de comble) ont été démontées et consolidées à grand prix. On aurait pu, comme dans les deux « maisons d'accompagnement » des N^{os} 22 et 24, d'une architecture plus modeste, utiliser des matériaux économiques tels que les poutres métalliques et les parpaings de ciment — on ne me prétendra pas ici que la mètre carré dans un tel matériau est plus cher qu'une pierre de taille, sous le prétexte que la division du terrain est parcellaire! Il y a un peu de mauvaise foi, semble-t-il, dans tout cela.

Car enfin, s'il ne s'était agi que de remettre en état un quartier vétuste, on aurait pu le faire à bien peu de frais: installation des réseaux d'égouts, d'électricité, etc., réparation des maisons demi-ruinées, reconstruction de quelques-unes, aménagement dans toutes les autres des locaux sanitaires essentiels, la remise en état de chaque logement pouvant être laissée alors à l'initiative individuelle. Pour une population dépourvue de moyens, c'était là une mesure sociale, encourageant le relèvement de son niveau de vie par l'installation des équipements collectifs indispensables, le relais étant ensuite pris par les habitants eux-mêmes grâce à l'incitation provoquée par toutes sortes de systèmes tels que les prêts, les associations de « castors », etc.

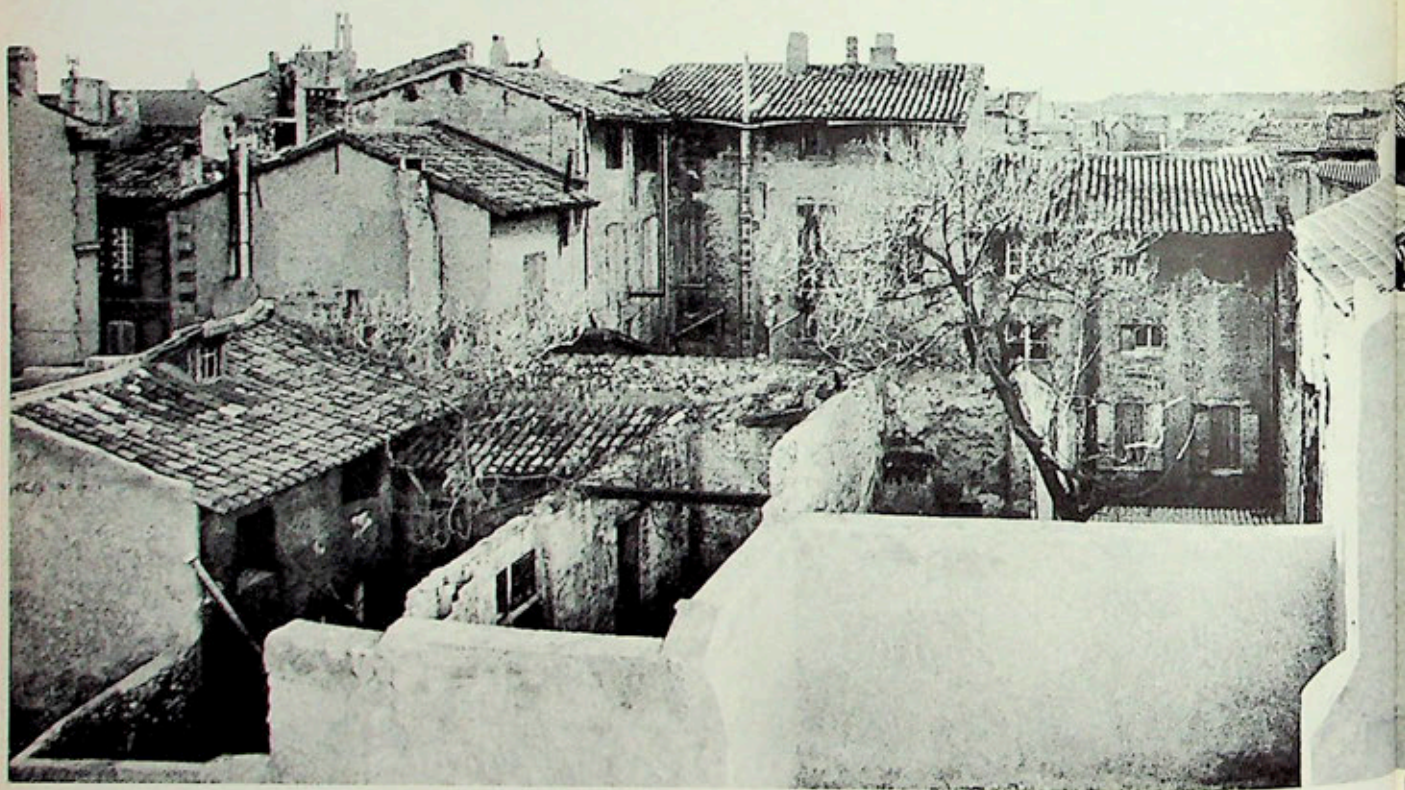
Toutes les vieilles maisons ne sont pas si pourries qu'on a bien voulu le dire; leurs murs tiennent, même si leurs planchers et leurs toitures s'en vont. Qu'on refasse donc

1 *La première cour intérieure, correspondant aux maisons d'accompagnement et aux façades remontées, est entièrement neuve. N'étaient les adjonctions faites sur la cour (là où est prévu un restaurant touristique), elle serait d'une grande modestie, ses percées n'étant que le reflet de celles pratiquées en façade.* **2** *et* **6** *A l'exception du n° 20, rue de la Balance, à l'angle de la rue de la Monnaie, la première partie du secteur restauré est entièrement constituée par des bâtiments neufs — simples « maisons d'accompagnement » enduites de crépi, comme les n^{os} 22 et 24, ou bien maisons neuves reconstruites derrière des façades anciennes: c'est le cas des n^{os} 26 et 28, qui proviennent de l'autre côté de la rue, où leurs pierres furent récupérées au milieu des démolitions avant d'être remontées en face. La beauté des deux façades, dont l'une est Renaissance et l'autre XVIII^{e} siècle, valait bien cet effort.*

3 *La seconde des cours intérieures ménagées dans la partie réhabilitée s'orne d'un puits et d'un escalier en tourelle qu'il a fallu démonter et remonter après consolidation. Les pierres manquantes dans la partie supérieure ont été remplacées par de l'aggloméré enduit. Les marches de l'escalier sont en ciment moulé, d'après une des marches anciennes, et le puits a été bouché avant d'être reconstruit: on ne sait plus très bien dès lors où l'on se situe, entre le pastiche et la restauration.*

4 *Le secteur « réhabilité » — c'est-à-dire restauré, ou du moins reconstruit à l'ancienne — comprend dix maisons, les n^{os} 20 à 38, rue de la Balance. On aperçoit ici trois maisons médiévales (n^{os} 34, 36 et 38), qui ont été dégagées et remises en état, les numéros suivants (n^{os} 40 à 50) étant prévus dans une deuxième tranche de travaux. Tout au fond, le « Petit Palais », perpendiculaire au Palais des Papes, date du XV^{e} siècle. On y procède actuellement à l'aménagement d'un musée, qui sera consacré à la Collection Campana.*

5 *En vis-à-vis, la série des maisons médiévales réhabilitées — avec, tout au fond, la façade reconstruite de la maison Renaissance — et les constructions nouvelles de la réhabilitation: l'alignement ancien avait plus de charme.*



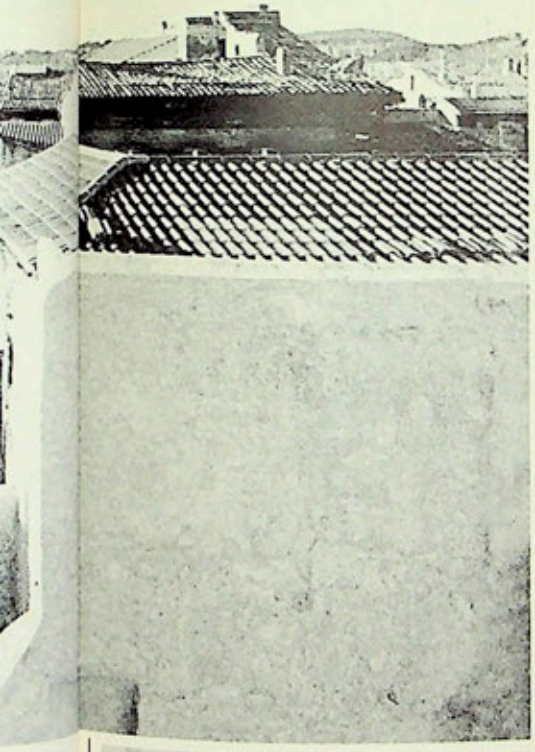
quand il est nécessaire plancher et cloisons, qu'on aménage des locaux sanitaires, et ce seront des maisons neuves pour plusieurs siècles encore.

Le mérite d'une réhabilitation, ce devrait être d'abaisser le prix de revient de toutes ces remises à neuf par l'étendue de l'opération et par les techniques qui pourraient être mises au point pour y correspondre. Si cela était, on pourrait alors envisager un très grand nombre d'opérations pour des motifs à la fois sociaux et artistiques, généralement concordants. Ces opérations dont la nécessité est criante dans bien des vieilles villes, qu'elles s'appellent Paris, Lyon, Avignon, Saintes, ou Guérande, ou Quimper..., ne nuiraient en aucune façon à la réalisation d'œuvres contemporaines, l'accroissement démographique commandant de toute façon une extension urbaine.

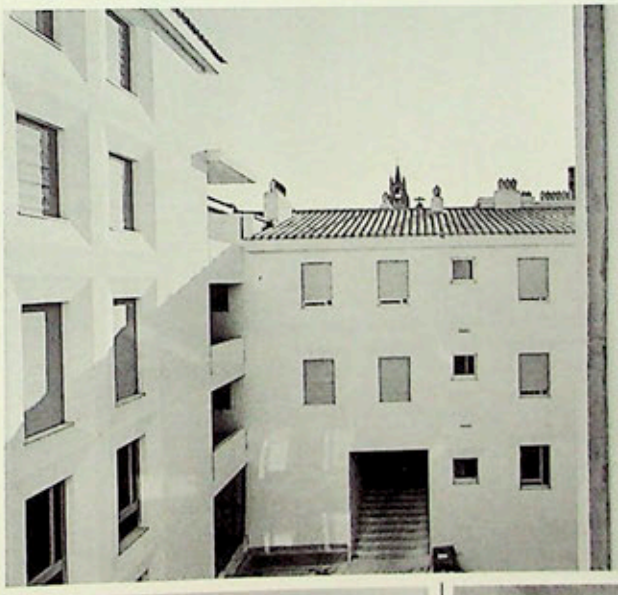
Il reste maintenant à porter un jugement de nature strictement architecturale sur l'œuvre accomplie. Dans la partie réhabilitée, Guy Mélicourt a donné libre (Suite page 66)

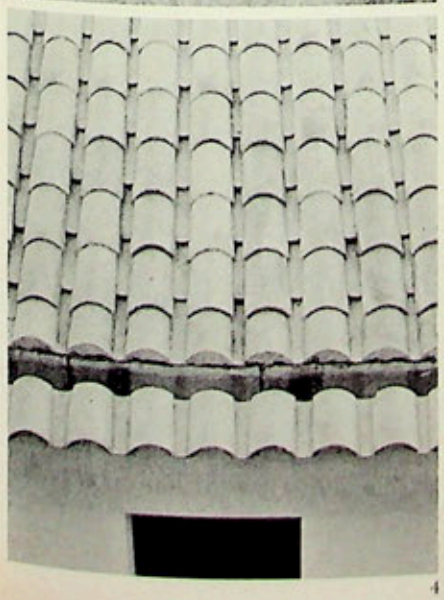
1 *Depuis les constructions neuves, la vue par-dessus les toits, sur les rues Grande-Fusterie et du Limas, jusqu'au rempart — puis, au-delà, vers Villeneuve-lès-Avignon — est fort belle: le moutonnement spontané des toitures aux pentes diversifiées reflète la mosaïque des parcelles — une mosaïque qui donne son esprit au quartier ancien, issu de l'entassement des maisons individuelles refermées sur leurs cours intérieures. C'est quand on touche à cette distribution qu'on frappe à mort un quartier, l'éparpillement des masses ne se comprenant que par référence à la multitude des éléments autonomes, qui sont comme des visages dans une foule.* **2** *Les rénovateurs se sont appliqués studieusement à rétablir le système des couvertures anciennes, en bâtière de tuiles rondes, et ils ont même dessiné des têtes de cheminées pour la circonstance, mais ce détail élaboré ne parvient guère à sauver un ensemble dépourvu de rythme et de proportion.* **3** *Des cours intérieures ne sont que le rabattage des façades extérieures sur un plan carré, avec alternance de loggias et de panneaux. La tristesse du volume fermé est frappante. L'ouverture du passage, au rez-de-chaussée, est celle d'une « rue intérieure », chargée d'apporter un peu d'animation à cet ensemble dévitalisé.* **4** *Le chéneau qui coiffe le mur gouttereau est masqué par une corniche pourvue de tuiles postiches destinées à rappeler le débord traditionnel de la bâtière: rien n'est plus anti-architectural que ce détail.* **5** *Violemment éclairés par la lumière de midi, les volumes sommaires de la partie moderne n'en paraissent que plus brutaux. Leur géométrie banale est accusée par le biseautage des ouvertures. Quant à la blancheur du matériau, elle est due à la taille mécanique, qui retire toute animation à la surface de la pierre. Celle-ci provient pourtant des mêmes carrières que dans la partie réhabilitée — il s'agit dans l'un et l'autre cas d'estaillade, de Lourmarin, remplaçant les bancs épuisés de Villeneuve-lès-Avignon (et dont on se sert également pour les restaurations du Palais des Papes).* **6** *Au sommet de façades sans relief et sans mouvement, des surélévations incohérentes pastichent l'architecture traditionnelle. On remarque la distribution maniérée des ouvertures et l'absence de rigueur des couronnements dont les toitures, partiellement déguisées par une corniche, sont affirmées ailleurs, on ne sait trop pourquoi.*

1 2

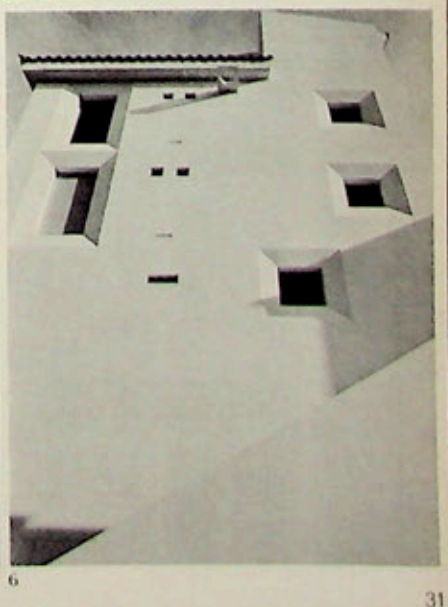


3





4 *Le*
asqué par
stinées à
rien n'est
olennent
ommaires
brutaux.
iseautage
riau, elle
nimation
pourtant
ilitée —
de Lour-
euve-lès-
s restau-
mmet de
suréléva-
radition-
érée des
ouronne-
sées par
ne sait



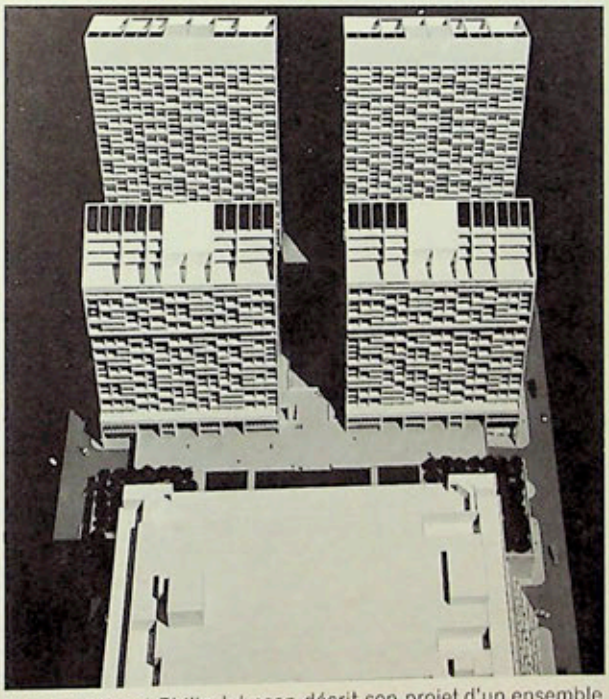
4 5 6

Propos recueillis par
Rosamond Bernier

Photographies Louis Checkman

PHILIP JOHNSON: -4 TOURS-1600 APPARTEMENTS A LOYER MODERE

UN PROJET POUR MANHATTAN



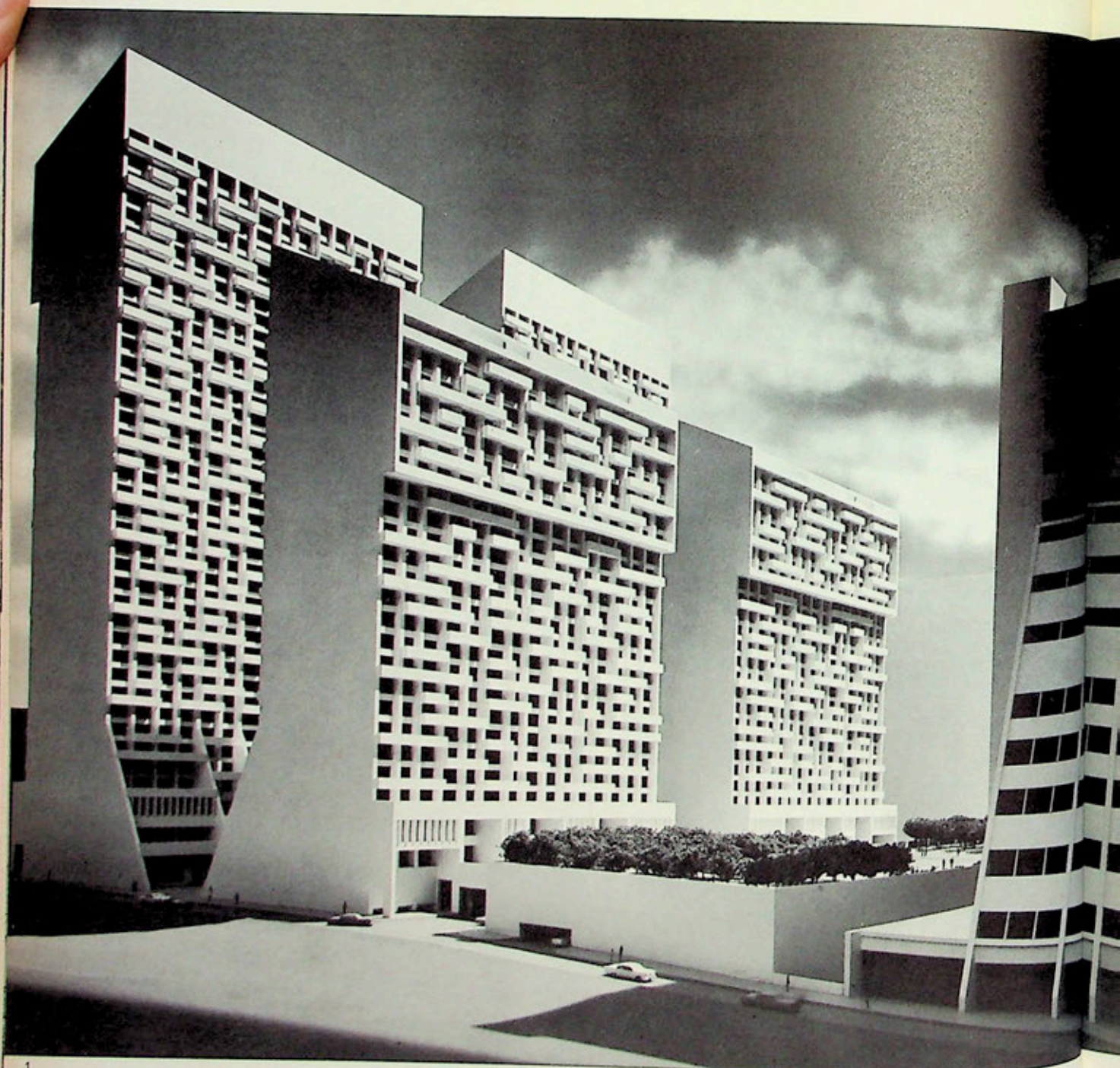
Voici comment Philip Johnson décrit son projet d'un ensemble d'habitations à prix moyen pour la ville de New York:

« J'ai essayé de mettre au point pour le lotissement de Chelsea Walk, une conception nouvelle de la construction d'immeubles d'habitation en hauteur au centre de New York. L'idée de base est de créer une ville dans la ville, c'est-à-dire de tourner les bâtiments vers l'intérieur, de les ouvrir sur une rue commerçante réservée aux piétons. Le projet consiste en un super-bloc qui s'étend sur la 9e Avenue, de la 31e à la 33e Rue. Il comprend quatre tours, deux de 25 étages, les deux autres de 38 étages.

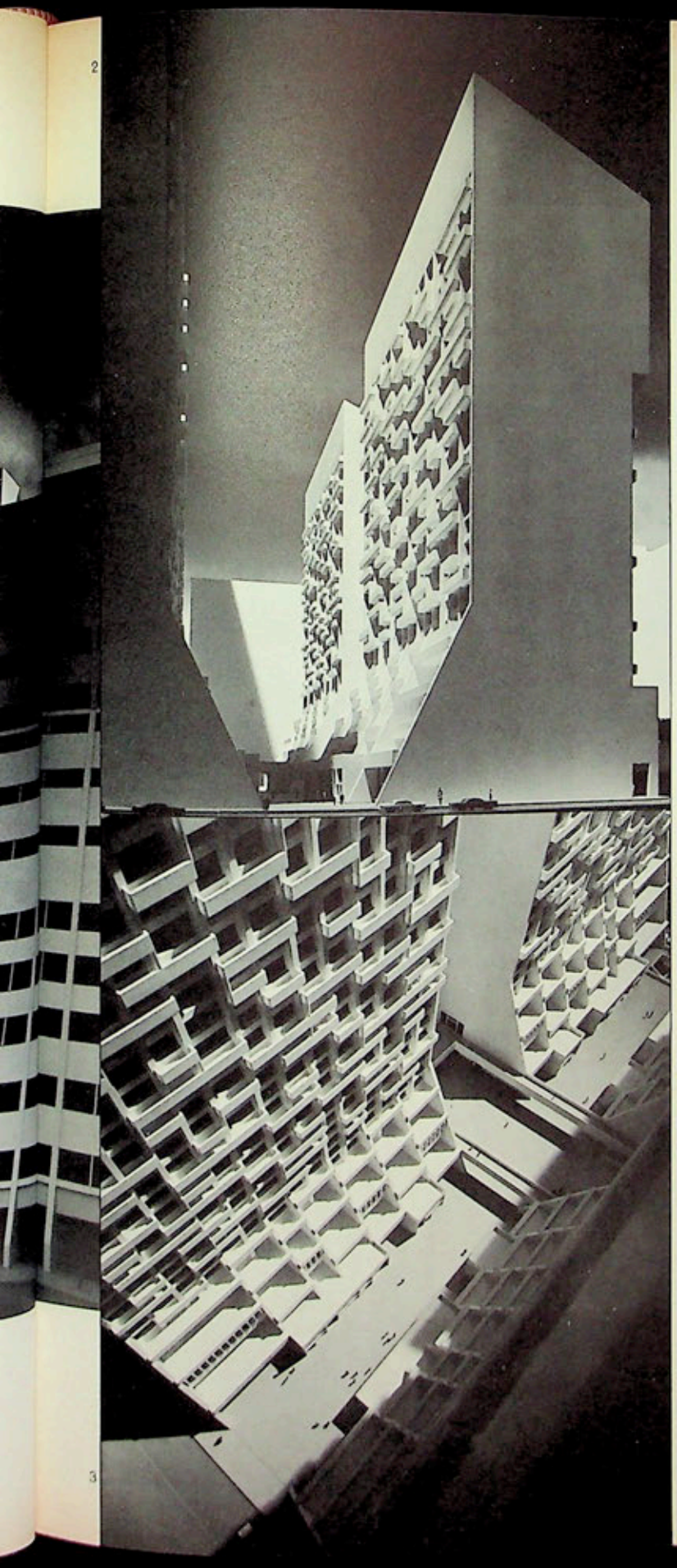
» Le lotissement se développe sur deux niveaux, dont le plus élevé, au-dessus des garages, est une zone de détente, avec une piscine et des équipements communs pour les loisirs et les sports. La rue réservée aux livraisons, séparée des voies publiques, et la promenade pour piétons s'étendent parallèlement à l'avenue principale. La disposition générale ménage une perspective donnant sur la ville. 80% de la surface totale, qui couvre un hectare environ, est occupé par un parc avec des arbres, des fontaines, un terrain de jeu, etc.

» Le but recherché au départ a été de rompre l'horrible monotonie de nos maisons d'habitation en hauteur. Pour cela, nous avons réparti les balcons d'une façon très libre, sans rien de systématique. Certains appartements ont des balcons, d'autres n'en ont pas. Naturellement, l'ombre des balcons va créer un jeu d'éléments visuels dispersés sur toute l'étendue des façades.

Dessin de Philip Johnson (page ci-contre) et maquette (ci-dessus) pour le projet de Chelsea Walk à Manhattan, avec les quatre tours contenant des appartements et la rue intérieure, réservée aux piétons. (Le bâtiment carré, au premier plan, n'est pas de Philip Johnson.)



1



» Un autre des problèmes que nous devions affronter est le fait que tous les édifices de New York ont des toits plats. C'est pourquoi, en adoptant des toits en pente, et en y plaçant les équipements mécaniques, nous avons trouvé une solution différente et plus intéressante. Cela donne à l'ensemble un contour plus animé.
» D'autre part, je souhaitais pour les piétons une rue assez « intime », dont la largeur ne dépassât pas 9 mètres — une rue où l'on pourrait faire des achats, et qui s'étendrait sur 150 mètres le long de deux blocs — mais je ne voulais pas que les pièces situées au-dessus des boutiques soient séparées seulement par une distance de 9 mètres des fenêtres situées en face: c'est la raison pour laquelle le pied des tours forme une oblique. Nous avons également établi à ce niveau un type inhabituel d'appartements avec balcons. Du même coup, nous avons facilité la tâche des ingénieurs, car il était nécessaire de donner une base élargie à ces bâtiments très minces et très élevés. Aux étages supérieurs, nous avons fait des appartements plus grands, afin d'utiliser au maximum l'avantage de la vue qu'on y découvre et aussi parce que je voulais terminer les bâtiments par un surplomb.
» En arrière du bloc, s'élèvera un immeuble qui n'est pas de moi, mais dont la conception similaire est basée sur le même parti de surfaces obliques et qui est construit également en béton.
» Le niveau aménagé pour les loisirs est agrémenté d'arbres. Le sous-sol comprend 5 étages de garages, pouvant abriter 830 autos. La construction est très dense, d'un prix de revient assez bas, et j'espère que l'effet sera très frappant, avec les boutiques à la base. Nous cherchons aujourd'hui à mêler les habitations et les magasins au lieu de les séparer en zones distinctes. A Chelsea Walk, nous avons placé au rez-de-chaussée des boutiques à un niveau, deux étages de bureaux au-dessus et des appartements aux étages supérieurs. Nous avons tenu à grouper dans un même complexe les facilités offertes par la proximité des installations commerciales et résidentielles.
» La construction est en béton brut pour les parties extérieures, sans aucune recherche d'éléments décoratifs. Cette réalisation est financée par des capitaux privés, mais nous avons besoin d'obtenir de la ville une réduction de taxe pour dégager le terrain, et pour pouvoir maintenir des loyers peu élevés: ils seront d'environ de 53 $ par pièce, destinés par conséquent à des revenus moyens. Il y a 1600 appartements pouvant abriter 5000 personnes. Nous les avons répartis en 4 bâtiments pour échapper à l'impression d'écrasement qu'aurait donné un tel nombre de logements réunis en un seul immeuble.
» Nous n'avons pas encore commencé vraiment les travaux. Nous ne pouvons pas prendre le risque de les entreprendre avant d'avoir obtenu les autorisations officielles que nous devrons probablement attendre six mois encore. »

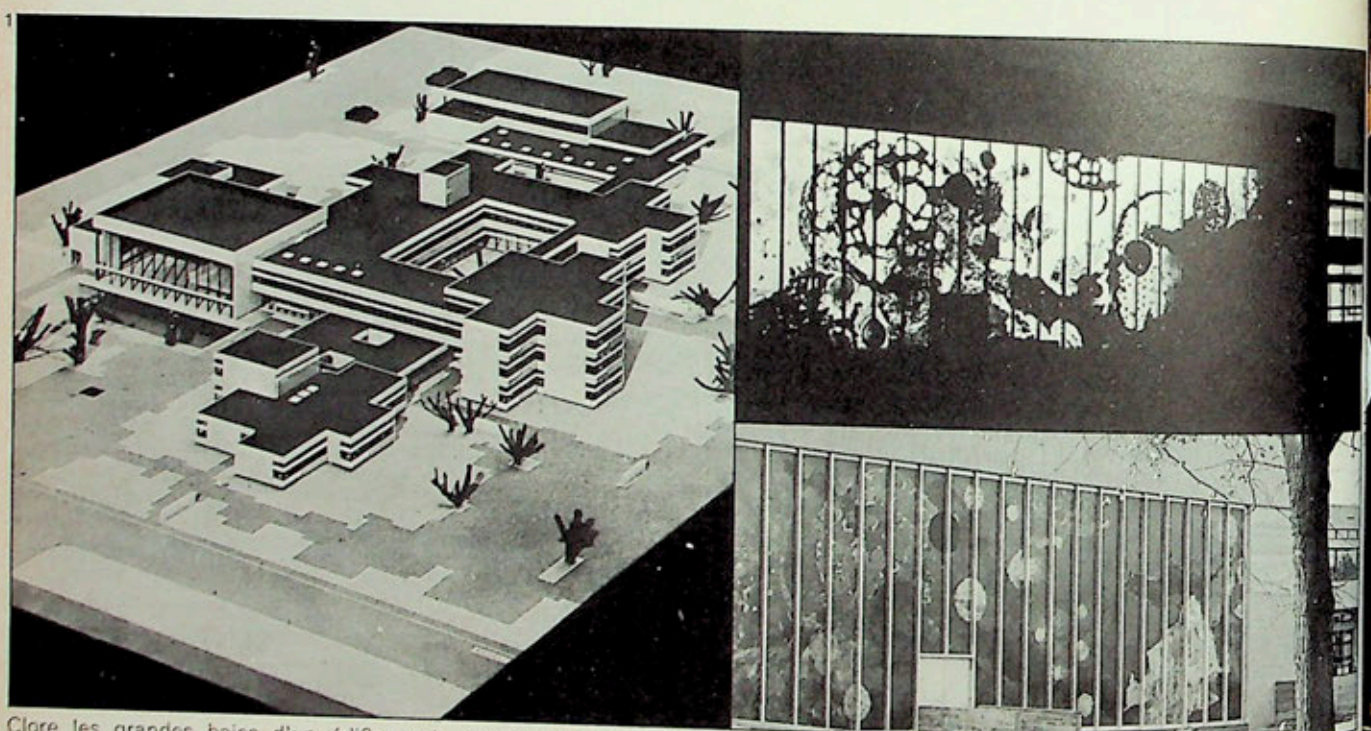
---

1 Les balcons de ces appartements à prix modéré sont répartis de façon délibérément asymétrique, pour rompre la monotonie des façades. La zone plantée d'arbres correspond à un parc et à des terrains de jeux, situés au-dessus d'un garage en sous-sol pouvant abriter 830 voitures. Le rez-de-chaussée des immeubles est occupé par des boutiques, les deux niveaux supérieurs par des bureaux, et le reste par des appartements. 2 La base des bâtiments forme une oblique à partir de la rue. Cette disposition renforce la structure et augmente la distance entre les appartements situés en vis-à-vis de part et d'autre de la rue. Tous les appartements sont insonorisés, ignifugés et équipés de l'air conditionné. 3 Vue plongeante vers la rue réservée aux piétons, et large de 9 mètres, qui s'étend le long de deux blocs, parallèlement à la 9e Avenue. Une autre rue est destinée aux services de livraison.

MURS DE LUMIERE

LES PANNEAUX TRANSLUCIDES DE FRANÇOIS CHAPUIS APPORTENT UNE SOLUTION ORIGINALE ET NEUVE AU PROBLÈME DE L'INTÉGRATION DU DÉCOR A LA STRUCTURE D'UN ÉDIFICE OU D'UN ENSEMBLE ARCHITECTURAL

par Georges Mercier



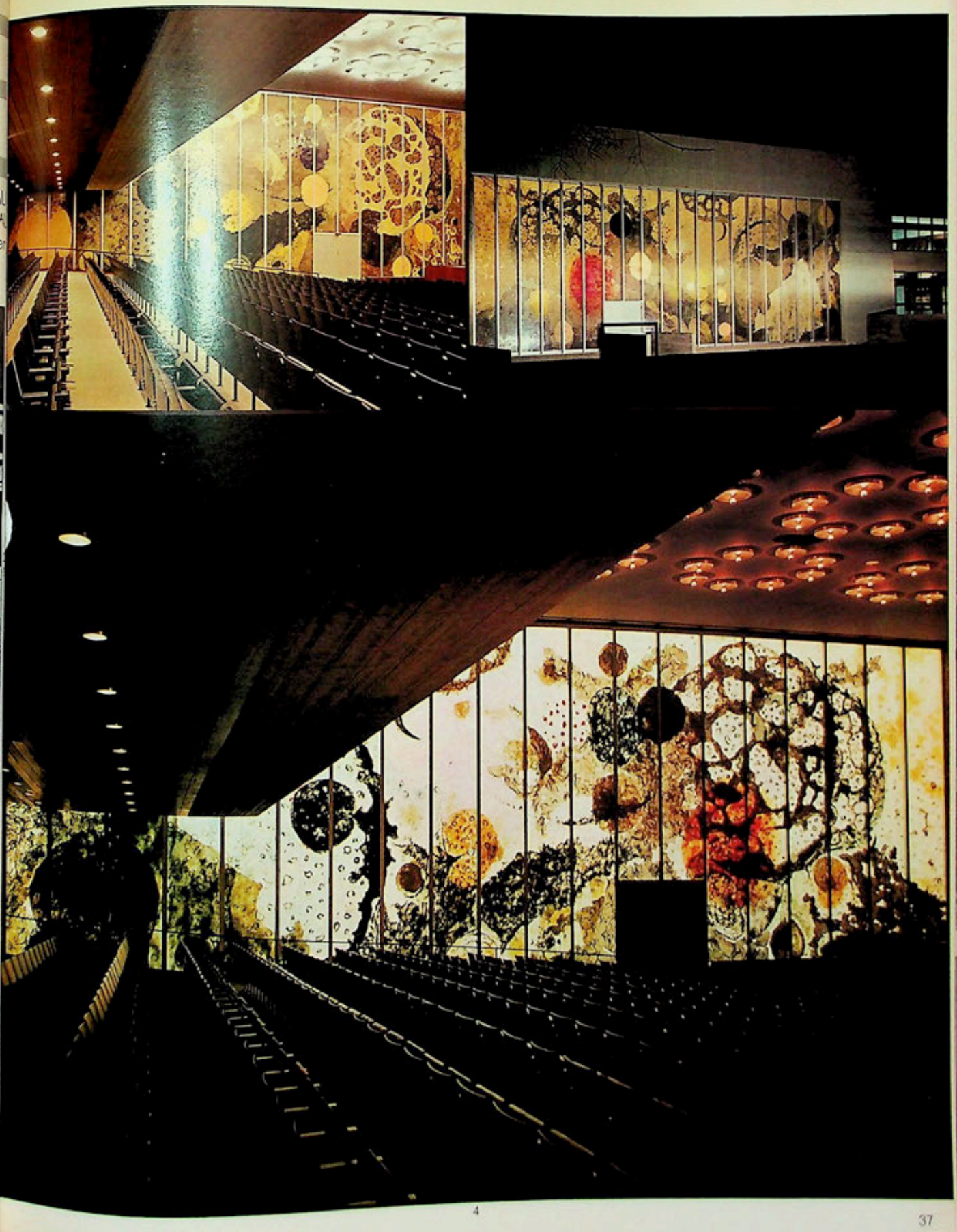
Clore les grandes baies d'un édifice est devenu l'un des problèmes les plus délicats de l'architecture contemporaine, surtout lorsque la construction décide d'utiliser la couleur. Le Corbusier croyait à la quasi-impossibilité pour l'architecte de collaborer avec le peintre ou avec le sculpteur en raison de la difficulté de trouver un langage commun. La syntaxe de l'architecture, disait-il, « se compose d'espaces, de lumières, de circulations, et la sensation est de nature indécoupable ». Et le maître ajoutait: « dans la mesure où l'architecture est un jeu à organiser entre des matières, le choix de l'architecte est essentiel. Ensuite, intervient le phénomène de la couleur qui ne concerne pas toujours le peintre, surtout lorsque le décor a essentiellement pour but de mettre l'architecture en valeur » (Le Corbusier, préface à l'ouvrage de Paul Damaz « Art in European Architecture ». Synthèse des arts. Reinhold publishing Corporation, New York, 1956).

C'est par rapport à cette opinion, qui ne s'explique pas uniquement par la personnalité de son auteur, qu'il convient de mesurer le chemin parcouru depuis quinze ans. Dans cet intervalle, les architectes se sont rapprochés des autres artistes du fait des conditions nouvelles de collaboration, elles-mêmes nées d'une évolution de la société vers une ère de synthèse collective. L'élévation du niveau de vie et l'égalisation des moyens d'existence entraînant une certaine uniformisation de la demande, les responsables de constructions publiques et privées ont pris progressivement conscience de l'utilité d'une participation des artistes au décor des bâtiments collectifs: églises, piscines, maisons des jeunes et de la culture, etc.

En contribuant à renouveler les formes esthétiques, le développement des sciences et des techniques s'est également révélé favorable à la recherche d'une nouvelle synthèse des arts. D'une part, la métamorphose du sujet en peinture et les tentatives d'éclatement du tableau pour sortir du cadre de la toile, ont permis à un art faisant appel à des sensations moins intimes que l'art figuratif, de s'intégrer à l'architecture. D'autre part, à mesure qu'elles se dégagent de la servitude de la pesanteur, les formes architecturales deviennent plus libres, plus poétiques et plus proches de l'art abstrait. Enfin, l'architecte contemporain, soucieux de développer ses connaissances dans le domaine de la technique, ne trouve pas toujours suffisamment de temps à consacrer aux recherches plastiques proprement dites. A l'inverse, leur expérience quotidienne confère au peintre et au sculpteur un sens aigu de la couleur et de la lumière utile à l'architecte désireux de créer une ambiance colorée dans son édifice.

La collaboration de François Chapuis (voir « L'Œil », numéro 122, février 1965), avec de nombreux architectes pour aménager des édifices religieux anciens et modernes est révélatrice de la formation originale de ce peintre qui refuse de se laisser enfermer dans la spécialité d'une technique et qui ne craint pas de transposer ses recherches de peinture abstraite dans le décor d'architecture. Si l'on avait besoin de se convaincre à la fois de l'audace et de la légi-

1 Maquette du lycée Freiherr-vom-Stein, construit par l'architecte Jochen Heuser à Leverkusen, entre Cologne et Dusseldorf. A gauche, l'auditorium, pour lequel François Chapuis a réalisé une fresque translucide de 176 m² faite de panneaux en polyester fixés à une armature d'aluminium. 2 Vue extérieure de l'auditorium, photographié la nuit. 3 L'auditorium photographié de jour. 4 La fresque translucide de François Chapuis au lycée de Leverkusen. Ces différentes photographies montrent les variations de couleur et d'intensité déterminées selon les heures, par l'incidence de la lumière extérieure.

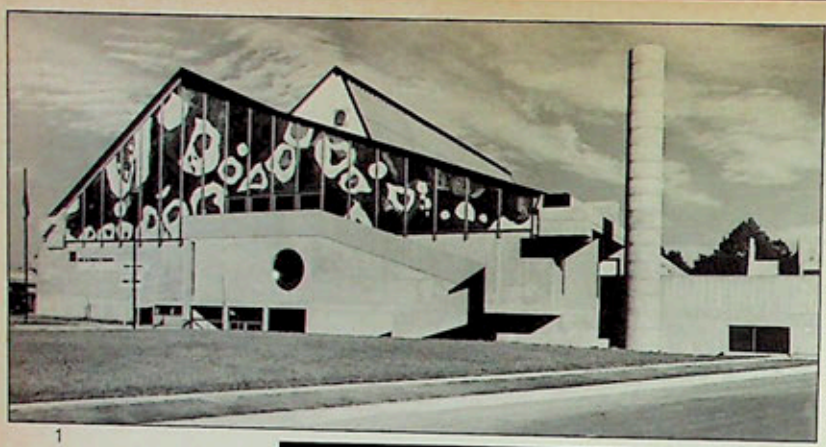


4

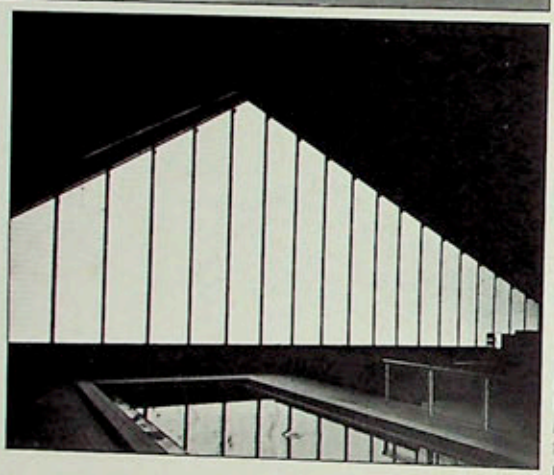
1
2

timité de telles tentatives, il suffirait de citer l'exemple de la restauration intégrale, par l'artiste, des vingt-trois vitraux de l'église gothique de Pont-L'évêque, dans le Calvados, au moyen de vitraux non figuratifs conçus dans une liberté totale.
Trop rarement permises, ces expériences ont néanmoins conduit François Chapuis, passionné par les problèmes religieux et par la recherche prospective, à dégager une symbolique, synthèse poétique de ces deux sources d'inspiration. Sa vocation de peintre d'art sacré l'amène à évoquer sur ses toiles le monde en gestation et les mystères de la création au moyen d'allusions empruntées tantôt aux minéraux: la terre, l'océan, le feu, tantôt aux constellations inondées de lumière surnaturelle. Ses œuvres reproduisent également les aspects changeants d'un hymne à l'univers où l'espace et le temps, l'infiniment grand et l'infiniment petit sont suggérés plastiquement dans des rapports de transparence. Le clair-obscur, la lumière et la matière, créent la profondeur dans ses tableaux comme dans ses panneaux translucides, tandis que le geste calculé du peintre engendre une dynamique générale qui anime les surfaces.
Il est intéressant de constater qu'à partir de 1960, l'apparition d'allusions cosmiques dans la peinture de Chapuis correspond à la mise au point, sur le plan technique, du panneau de polyester à double paroi. Une telle coïncidence traduit chez le peintre une volonté de changer les rapports entre l'homme et le monde en même temps que le désir de transmettre un message en le projetant sur les murs des édifices publics. Cette conception nouvelle s'inscrit dans un art qui emprunte sa poétique à l'univers de la biologie et qui affirme son caractère baroque dans l'ordonnancement d'une matière riche à profusion, évoquant le mouvement circulaire des astres ou des molécules.
On comprend mieux, désormais, pourquoi l'œuvre de François Chapuis intéresse tous ceux qui cherchent à résoudre les problèmes de notre époque et qui rêvent d'établir une liaison plus étroite entre les arts plastiques: peinture, sculpture, architecture, urbanisme... Cette impatience de transposer ses

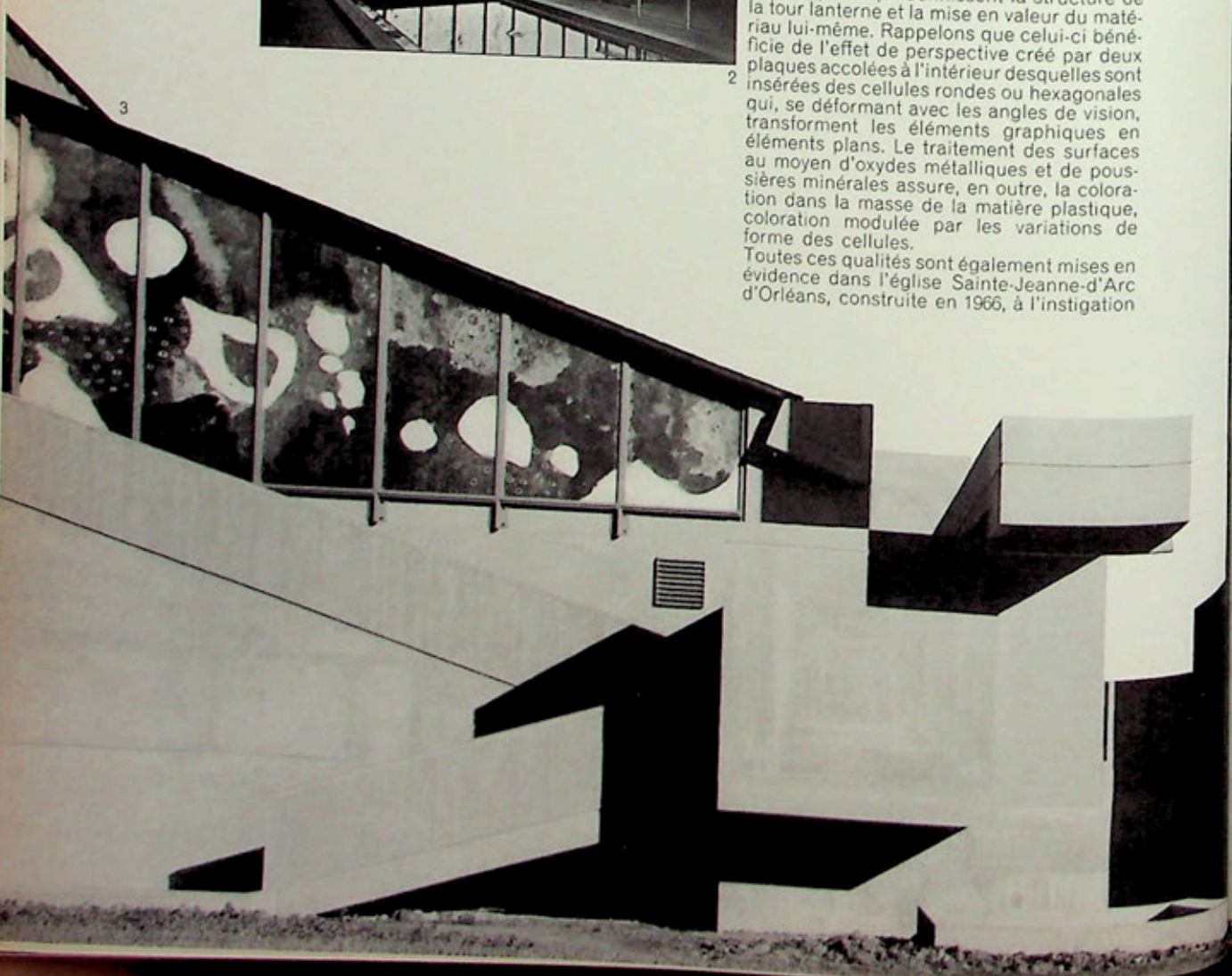
1 Au stade nautique de Corbeil-Essonnes, les architectes Chemetov et Deroche ont demandé à François Chapuis de créer pour le pignon de la façade sud une vaste composition sur polyester qui filtre la lumière et fait naître sur l'eau un jeu de reflets colorés animant toute l'ambiance intérieure. 2 A l'église Sainte-Jeanne-d'Arc d'Orléans, due aux architectes Even et Picard, la forme hélicoïdale de la paroi a permis le développement d'une composition continue (à droite), évoquant, dans un registre inédit, le thème traditionnel des quatre éléments. Au premier plan, la grande composition évoquant le soleil. 3 Piscine du stade nautique de Corbeil-Essonnes. Vue intérieure montrant un détail de la composition de François Chapuis sur le pignon de la façade sud.



1



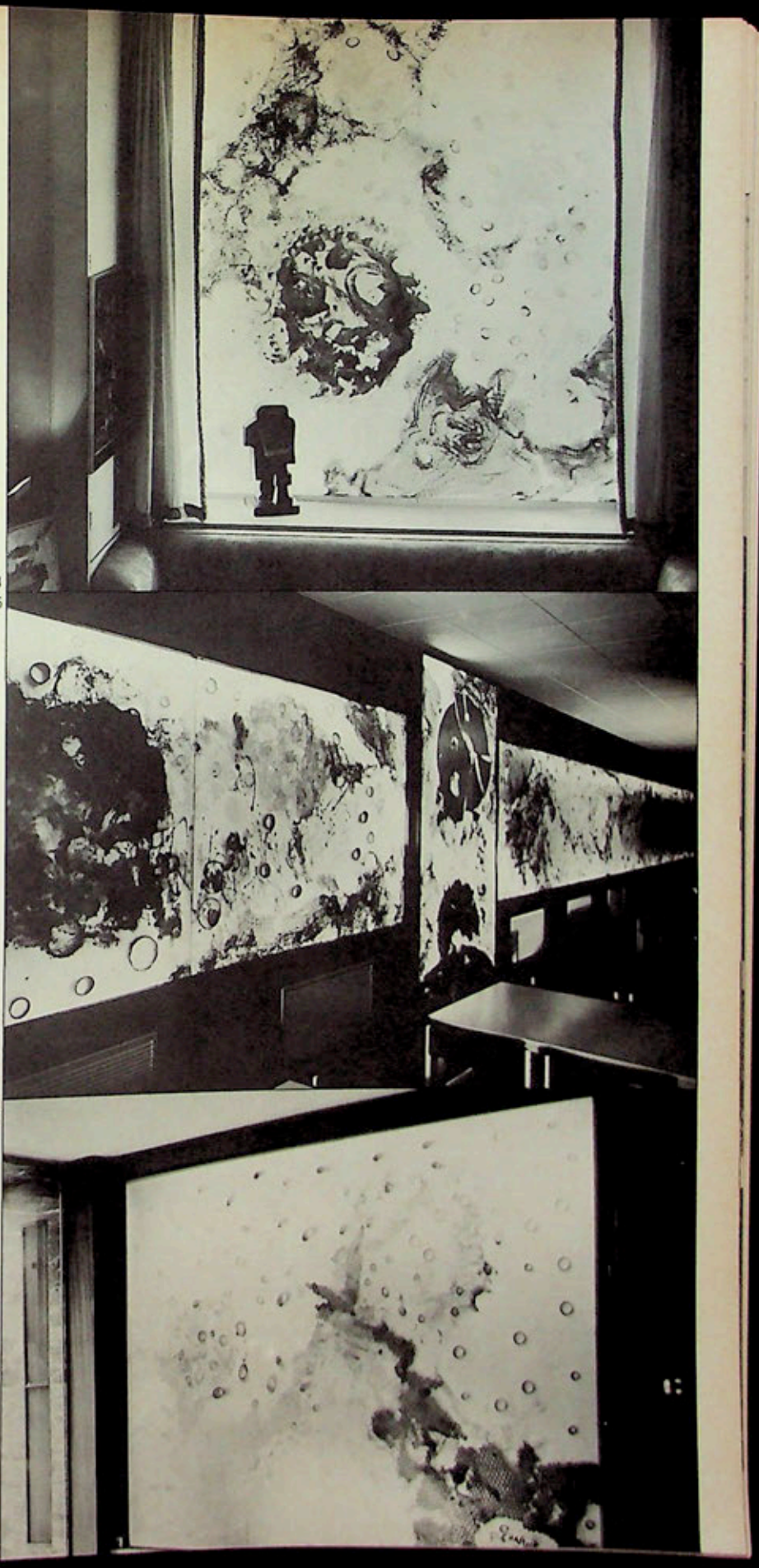
2



3

propres découvertes dans des techniques différentes ou des disciplines socialement plus engagées que la sienne, constitue la garantie fondamentale qu'il se tiendra éloigné des formules définitives et que son œuvre est chargée d'une signification authentique.
Esprit inventif, François Chapuis ne répugne jamais à partager le souci du maître d'œuvre qui, pour faire face à des difficultés d'ordre technique et financier, se lance à la recherche de procédés non encore éprouvés.
En 1962, l'architecte Benoît Danis lui suggéra d'étudier, dans des conditions financières très strictes, l'enveloppe en matière plastique de la tour-lanterne de l'église Saint-Michel de Livry-Gargan, à partir d'un programme établi par l'abbé Roth, curé de la paroisse. La fonction de cette tour parallélépipédique, d'une surface latérale de 380 m², était d'assurer une diffusion convenable de la lumière, en évitant de détruire les modulations provoquées par l'incidence solaire et par l'éclairage intérieur. Réfléchissant au problème qui lui était posé, François Chapuis n'hésita pas à entreprendre les recherches techniques qui lui permirent de mettre au point les panneaux translucides en polyester ayant les qualités de résistance et d'homogénéité requises pour être utilisés sous la forme d'éléments préfabriqués dont la surface, par unité, dépasse 30 mètres carrés. Le prix de revient d'un ensemble d'une telle dimension, y compris la pose, est de 300 francs par mètre carré.
La liberté ainsi permise par la création de tels panneaux intéresse à la fois le dessin des supports qui définissent la structure de la tour lanterne et la mise en valeur du matériau lui-même. Rappelons que celui-ci bénéficie de l'effet de perspective créé par deux plaques accolées à l'intérieur desquelles sont insérées des cellules rondes ou hexagonales qui, se déformant avec les angles de vision, transforment les éléments graphiques en éléments plans. Le traitement des surfaces au moyen d'oxydes métalliques et de poussières minérales assure, en outre, la coloration dans la masse de la matière plastique, coloration modulée par les variations de forme des cellules.
Toutes ces qualités sont également mises en évidence dans l'église Sainte-Jeanne-d'Arc d'Orléans, construite en 1966, à l'instigation

1 Piscine de Corbeil-Essonnes. Vue extérieure de la façade sud. 2 Vue intérieure de la piscine, mettant en évidence le système d'éclairage. Au fond, la paroi opposée au pignon de la façade en polyester (trame de 1,50 m sur une hauteur maximale de 11 m). 3 Détail de la façade sud de la piscine. La photographie souligne le contraste entre le lyrisme de la fresque en polyester et la rigueur de l'architecture-sculpture en béton. 4 Dans l'appartement de P. Lozada à Neuilly, la fenêtre est conçue comme un tableau lumineux. 5 Dans un restaurant aménagé au sous-sol de la tour des Pétroles d'Aquitaine, au Rond-Point de la Défense, les frères Arsène-Henry, et Schœller, architectes et le décorateur J. Dehayes, ont demandé à François Chapuis de créer des murs lumineux, qui créent dans la salle une atmosphère très colorée. 6 Lumière d'ambiance dans un hall d'immeuble rue de Courcelles, à Paris (Yves Chaperot, architecte).

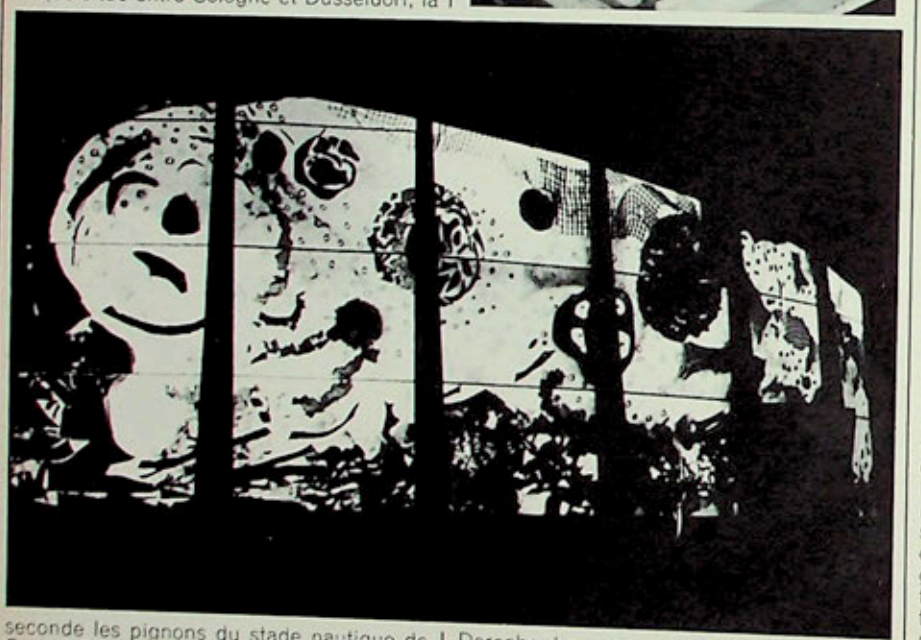


de l'abbé Lemaire, par les architectes Even et Picard (voir pages 38 et 42). L'édifice se définit essentiellement comme une spirale conçue à partir du nombre d'or. Sur ce tracé initial, une ossature en béton armé supporte une charpente en bois lamellé collé, de forme hélicoïdale. Une telle construction, libérée de ses appuis intermédiaires, était propice au développement continu de la grande fresque lumineuse peinte et réalisée par François Chapuis, à partir de ses thèmes favoris: la terre, l'eau, l'air et le feu (le mur de polyester se développe sur une surface de 48 m²; sa pose n'a nécessité aucune armature métallique).

Deux expériences récentes confirment l'intérêt de cette nouvelle technique: la première concerne la grande baie vitrée de l'auditorium du lycée Freiherr-vom-Stein, à Leverkusen, important centre d'industrie chimique situé entre Cologne et Dusseldorf, la

1

2



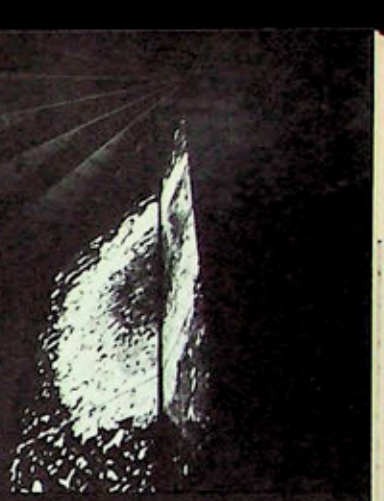
seconde les pignons du stade nautique de Corbeil-Essonnes, dans la région parisienne. Sollicité pour rechercher les artistes susceptibles d'animer les grandes parois des bâtiments publics de la ville de Leverkusen (actuellement des artistes de dix nationalités différentes participent à la construction et au décor de ces bâtiments publics), Willy Kreiterling, directeur du Centre culturel municipal, fut séduit par l'art et la technique de François Chapuis. L'expérience tentée se révéla parfaitement concluante. Sur le plan architectural, les panneaux de polyester mêlent leur lyrisme coloré à l'architecture rigoureuse de Jochen Heuser sans nuire à l'harmonie de l'ensemble. Le mur en polyester (de 22 m de long sur 8 m de hauteur) est composé de panneaux monolithiques se développant entre des travées en aluminium dont le nombre a été multiplié pour imprimer un rythme vertical à la façade. Dans le domaine de l'expression plastique, la grande fresque de l'auditorium constitue une présence dont les aspects changent avec la lumière du jour et avec l'éclairage nocturne, invitant les spectateurs à participer à la féerie cosmique dans laquelle François Chapuis souhaiterait que toute activité spirituelle trouvât son prolongement et sa finalité (voir pages 36 et 37).

La seconde réalisation concerne un stade nautique commandé par la ville de Corbeil à l'Atelier d'urbanisme et d'architecture, représenté par les architectes Chemetov et Deroche. Le programme et le parti de cette construction mériteraient d'être analysés dans le détail, mais il suffit d'indiquer ici que la structure de la piscine est celle d'un caisson en béton armé soutenant, par l'intermédiaire de contreforts, une vaste charpente en bois lamellé-collé. Décidés à éviter la parti des halls éblouissants que constituent de trop nombreuses piscines, les architectes ont ménagé une ouverture dans la paroi sud et un lanterneau, orienté également dans cette direction, au travers duquel la lumière filtre pour se réfléchir sur le plafond avant de se refléter dans l'eau des bassins. Cette précaution prise ayant été jugée encore insuffisante pour moduler la lumière, Chemetov songea à colorer le pignon transparent de la façade. Il trouva en Chapuis la collaborateur idéal, proposant, pour un prix raisonnable, un matériau d'architecture présentant des qualités d'isolation phonique et thermique satisfaisantes. En outre, la grande composition colorée crée, à l'intérieur, une note joyeuse par ses reflets dans l'eau tandis qu'elle polarise les regards extérieurs par le rythme qu'elle imprime à la façade de l'édifice (voir pages 38 et 39).

Plusieurs piscines du même type, actuellement en cours de construction dans la région parisienne, sous la responsabilité des mêmes maîtres d'œuvre, donneront certainement à François Chapuis l'occasion de poursuivre ses intéressantes recherches. D'ores et déjà la technique du panneau en polyester a rencontré un grand succès dans la créa[tion] d'éclairages d'ambiance tels que le cé[lèbre] intégré aux murs d'un restaurant amén[agé] dans le sous-sol de la tour des Pétr[oles] d'Aquitaine, édifié par les frères Arsè[ne] Henry au Rond-Point de la Défense (v[oir] page 41, fig. 5) ou encore le plafond lumin[eux] réalisé par Inter-Art dans une agence [de] voyage, ou enfin le panneau éclairant d[ans] immeuble de la rue de Courcelles, ég[alement] à Paris, sous la responsabilité de l'[architecte] Yves Chaperot (voir page 41, f[ig.] 6). Pour terminer, mentionnons les pro[jets] actuellement à l'étude tant pour le com[pte] des Arts et Lettres dans deux collèges d'[enseignement] général que pour le compte de [la] Caisse des Dépôts et Consignations à l'[initiative] d'un de ses directeurs et le pro[jet] de décor composé de panneaux en polyest[er] à la demande des architectes Paul Vimond [et] Claude Petit, pour une galerie marchande [et] un restaurant panoramique construits [par] la Société d'études de travaux immobiliers [et] de gestion, à Rungis, dans la banlieue s[ud] de Paris.

Ces conceptions nouvelles qui réunissent dans une même démarche des visions poétiques et architecturales, trop souvent dissociées à notre époque, méritent de connaître de plus amples développements. Employé encore trop couramment comme substitut de matériaux nobles, le polyester est loin d'avoir livré tous les secrets que recèlent sa malléabilité, sa translucidité et sa résistance. Ces qualités diverses, que François Chapuis continue d'étudier, confirment d'ores et déjà les avantages des plastiques utilisés tantôt dans les murs rideaux d'exploitation industrielle, tantôt comme matière moulée présentant des modulations de surfaces variées obtenues par des décoffrages appropriés. La translucidité ou la transparence des matières plastiques permettent de laisser lire structures apparentes et leur malléabilité confère la souplesse nécessaire aux surfaces gauches. Rétablissant l'unité entre les structures et l'enveloppe architecturale, le polyester apparaît bien comme un matériau d'avenir de l'architecture. Il aura appartenu à François Chapuis, peintre curieux, doué d'une volonté tenace, d'avoir ouvert la voie à une recherche à laquelle les architectes, les ingénieurs et les plasticiens ne sauraient rester indifférents. Si certains d'entre eux s'efforcent de démontrer qu'il est possible de vivre aujourd'hui dans les habitations à structures tendues, rappelant les tentes des bergers nomades, François Chapuis nous prédit que ces mêmes habitations nous feront également vivre comme dans un tableau. Au moment où s'affirment les avantages techniques et plastiques des constructions utilisant les voiles prétendus, il serait aberrant de dissimuler systématiquement sous des enveloppes rigides et opaques, la beauté des formes fonctionnelles de l'architecture. Seuls les matériaux plastiques présentent actuellement les avantages conjugués de souplesse, de résistance et de transparence capables d'assurer l'intégration du décor à l'architecture contemporaine.

1 François Chapuis exécutant en usine un de ses panneaux en polyester. 2 Vue extérieure de l'église Sainte-Jeanne-d'Arc d'Orléans, la nuit. 3 Vue intérieure de l'église Sainte-Jeanne-d'Arc. Au fond la paroi en polyester illustrant le thème du soleil. 4 Eglise Sainte-Jeanne-d'Arc. Détail d'un panneau composant la grande paroi latérale. 5 Détail du panneau symbolisant le soleil. 6 Eglise Sainte-Jeanne-d'Arc. Vue d'ensemble de la fresque qui couvre la paroi latérale sur une longueur de 40 m.



Texte de François Lo
Photographies Pierre Joly - Véra Ca

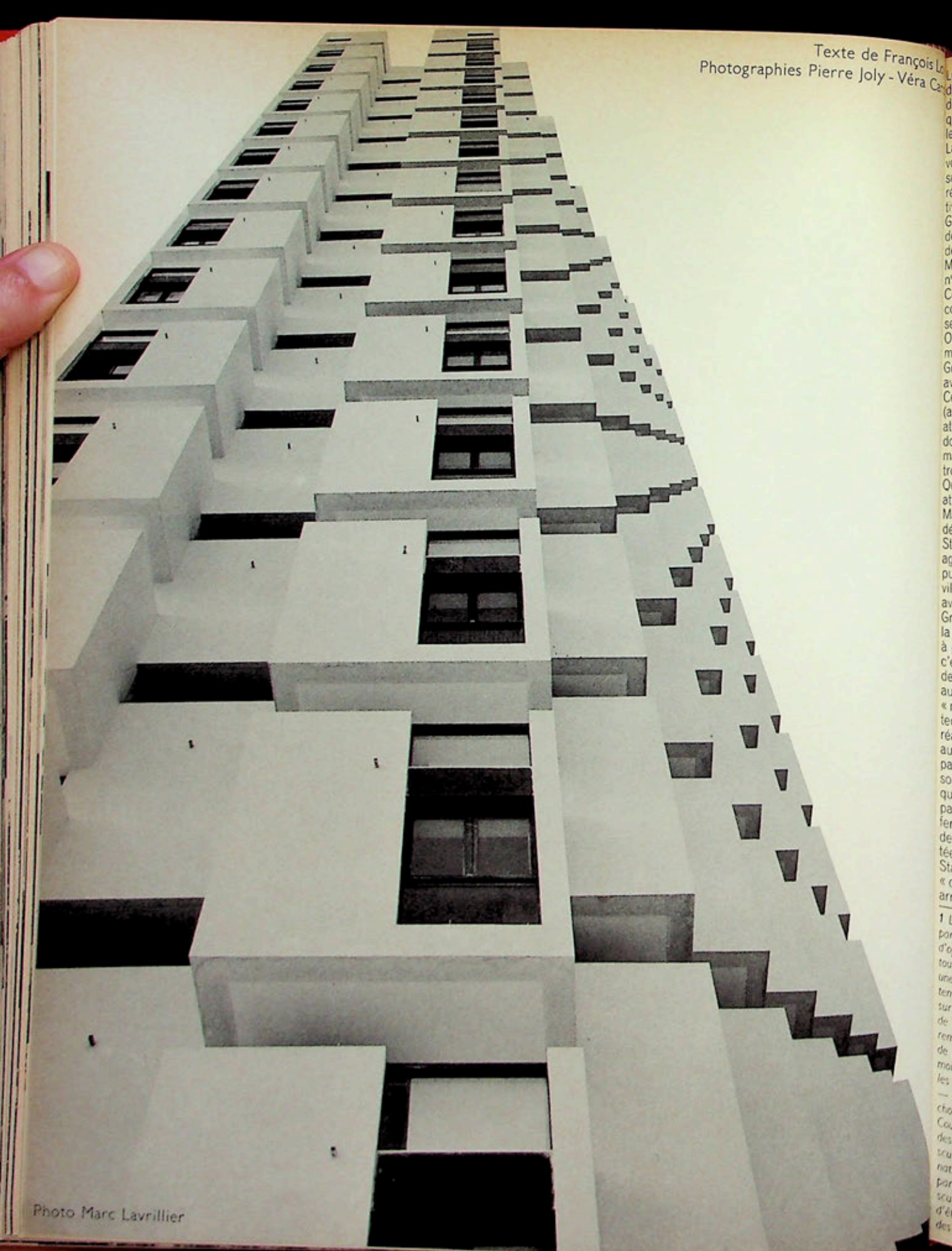


Photo Marc Lavrillier

Les Je
d'un
d'arch
quinte
les ac
La réa
voudra
sévère
réalisa
tive de
Grenol
dessin
de la
Maison
n° 157
Celui-c
comm
semen
On a é
mais
Grenol
avec le
Cet H
(avec C
atrium
domin
malheu
trop p
Quant
attrista
Maison
défaut
Stade
agranc
puissa
vilain
avec l'
Grenob
la Foir
à prop
c'est si
de con
aurait
« nouv
tectes,
réalisé
autant
par l'é
sont œ
que le
parce c
ferme
des « a
tées av
Stade
« déco
arrivan

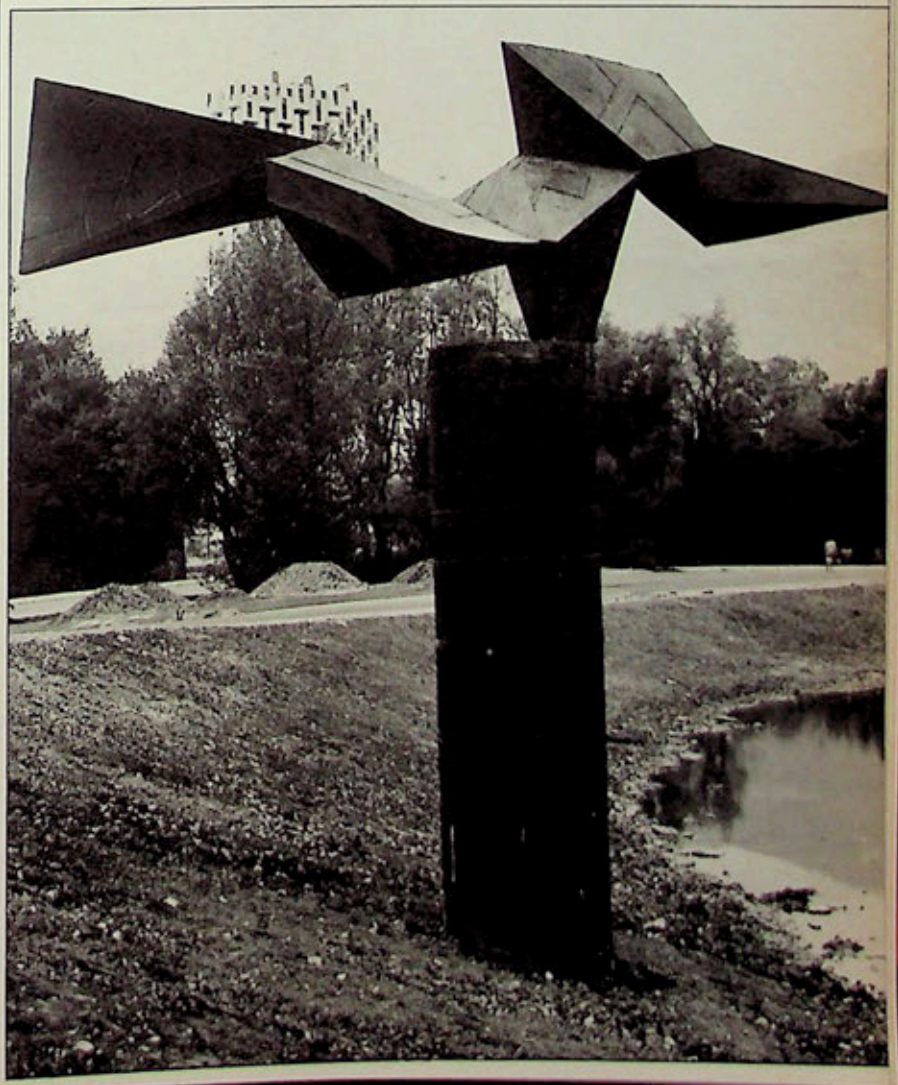
1 L'une
par les
d'opérat
tours, q
une com
tement
sur un p
de la gr
rement
de près
moins de
les plus
— imm
chose de
Coulentr
des œuv
sculpture
nationale
partout
sculpture
d'être m
des trou

GRENOBLE 1968

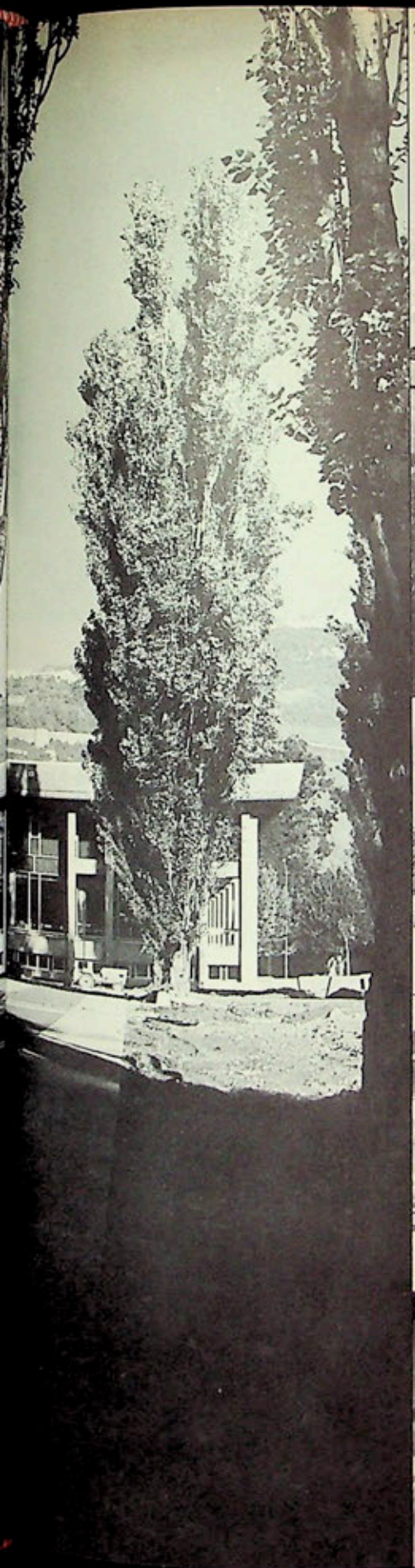
LES RÉSULTATS SUR LE PLAN DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME SONT-ILS AU NIVEAU DES AMBITIONS ET DES INVESTISSEMENTS?

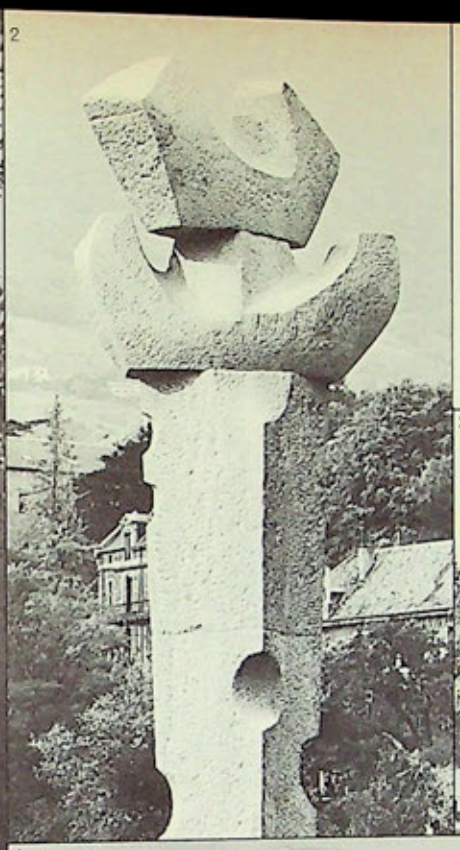
Les Jeux olympiques d'hiver ont été l'occasion d'un important programme d'urbanisme et d'architecture: c'est la ville de l'an 2000, une quintessence de l'art français: la télévision et les actualités ne nous ont rien épargné!
La réalité est pourtant plus décevante qu'on ne voudrait nous le faire croire: sans être trop sévère, on peut affirmer que Grenoble est une réalisation très partielle, assez peu représentative de l'art actuel en France.
Grenoble a désormais un plan d'urbanisme, dessiné par Henry Bernard, dans la partie sud de la ville, où l'on remarque notamment la Maison de la Culture de Wogenscky (voir l'Œil n° 157, janvier 1968) et le Village olympique. Celui-ci, dû à l'architecte Novarina, se présente comme un ensemble HLM (ce qu'il est), curieusement essaimé d'œuvres d'art de toute espèce. On a également construit une gare et un hôpital, mais le véritable « centre monumental » de Grenoble devrait se situer dans le parc Mistral, avec le Stade de Glace et l'Hôtel de Ville.
Cet Hôtel de Ville est lui aussi de Novarina (avec Giovanoni et Welti). Il est constitué par un atrium, dans une enveloppe de bâtiments bas, dominé sur une de ses faces par une tour malheureusement plus courte que prévue et trop peu détachée de la masse inférieure.
Quant au Stade de Glace, c'est l'ouvrage le plus attristant de Grenoble. Si l'on a pu dire que la Maison de la Culture — qui n'est pas sans défauts — ressemblait à un paquebot, alors le Stade de Glace, lui, est un comptoir de bar, agrandi à une échelle démesurée. Il faut toute la puissance du paysage alpestre pour étouffer ce vilain monument, œuvre de l'architecte Martini, avec l'entreprise Boussiron.
Grenoble s'enorgueillit encore d'un « Palais de la Foire », dû à Jean Prouvé, mais qui n'est pas à proprement parler une œuvre d'architecture: c'est simplement un vaste abri en métal et verre, de construction légère. Tout compte fait, il n'y aurait rien de très remarquable dans ce « nouveau Grenoble » si, par ailleurs, trois architectes, Anger, Pucinelli et Loyer, n'avaient réalisé les trois tours de l'Ile Verte qui valent autant par la pureté de leur architecture que par l'élégance de leur décoration. Ces tours-là sont œuvres d'architecture non seulement parce que leurs façades sont très animées, mais parce que le plan qui leur correspond est simple, ferme — qu'il n'y a eu ni l'électisme sans génie des « architectures de revues », mille fois répétées avant d'aboutir à Grenoble, ni, comme au Stade de Glace, l'abominable affectation d'une « décoration » à prétentions monumentales, arrivant jusqu'à nier toute vérité de structure.

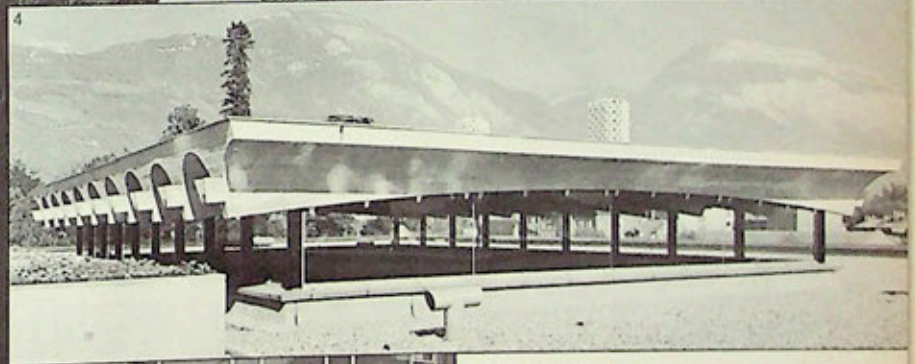
2



1 L'une des trois tours de l'Ile Verte, bâtie sur l'Isère par les architectes Anger, Pucinelli et Loyer (architectes d'opération: Ch. Pivot et P. Junillon). L'identité des trois tours, qu'imposait le plan directeur, a été compensée par une composition très animée des façades, issue du déboîtement alterné d'une multitude de fenêtres et de loggias, sur un plan losangé qu'aèrent deux failles aux extrémités de la grande diagonale. La couronne inférieure, volontairement alourdie, attache solidement au sol ces bâtiments de près de cent mètres de haut, qui ne comportent pas moins de 28 étages — ce sont les bâtiments d'habitation les plus hauts d'Europe. Enfin les fondations elles-mêmes — immense radier de béton précontraint — ont quelque chose de spectaculaire. **2** *Une sculpture du grec Costa Coulentianos est placée à l'entrée de Grenoble, c'est une des œuvres sélectionnées pour le « Symposium français de sculpture », réunissant à Grenoble des sculpteurs de toutes nationalités, dans le cadre d'un plan qui voulait distribuer partout dans la ville des œuvres d'art contemporaines. La sculpture est en acier Core-Ten, dont la particularité est d'être inattaquable à la rouille. Au fond, on aperçoit l'une des trois tours de l'Ile Verte et le paysage de montagnes.*

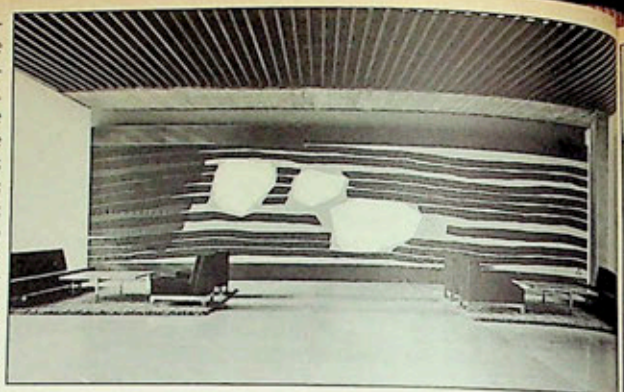






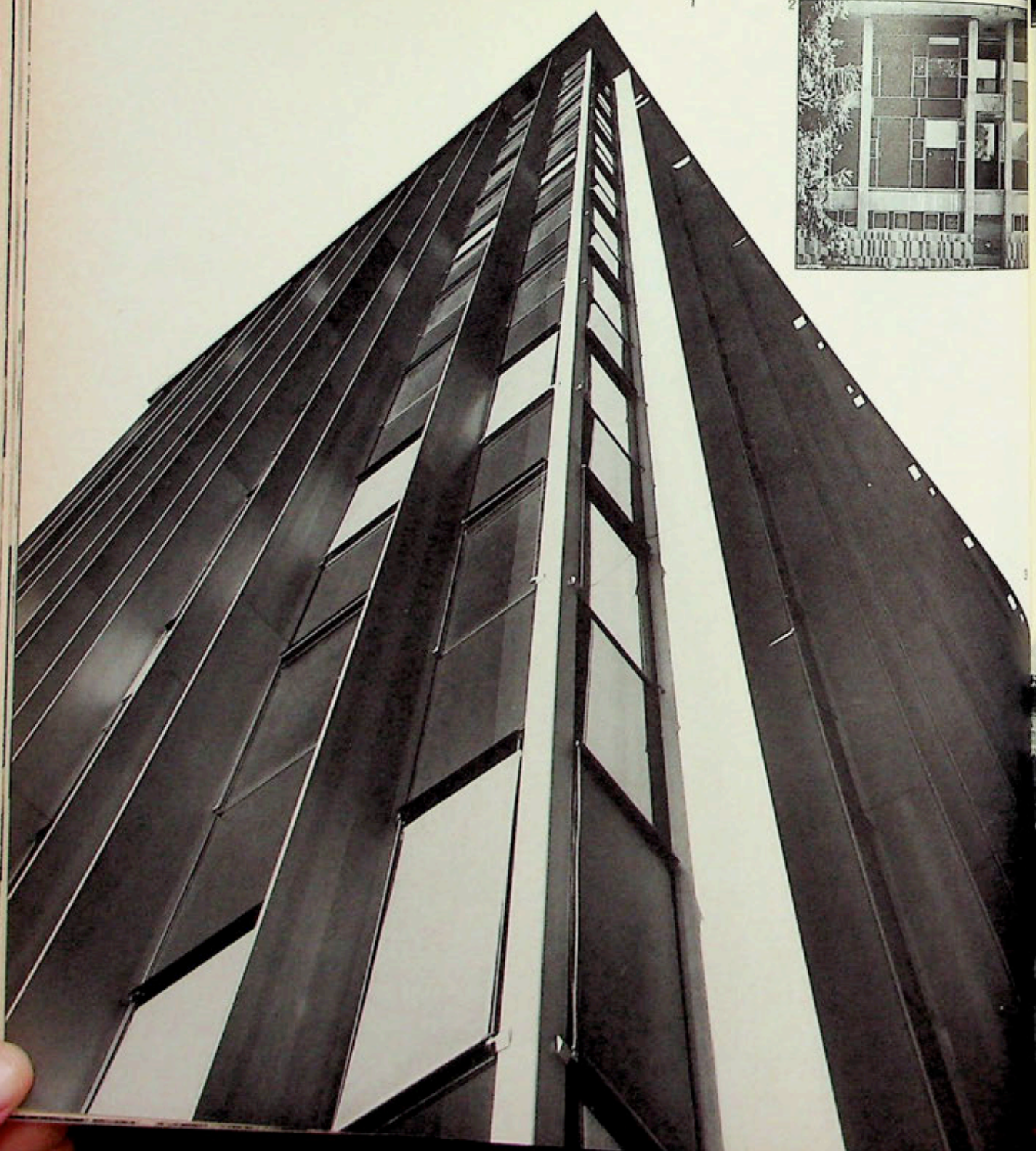
1 et *3* *L'Hôtel de Ville*, de Novarina, combine un bâtiment bas à atrium, avec ses planchers suspendus dans des cadres débordants en béton (sur le modèle de l'ambassade américaine d'Athènes, par W. Gropius), et une tour en mur-rideau : ces deux architectures différentes s'articulent assez mal, le « pont » en béton précontraint sur lequel repose la tour n'étant pas assez détaché du volume inférieur auquel il a le tort d'être parallèle. Par ailleurs, le revêtement d'allège en Isoglace (B.S.N.) de teinte vert amande, est trop pâle pour créer un contraste suffisant avec l'ossature en béton — et trop opaque pour conserver vraiment la transparence de l'enveloppe. Le parti architectural manque ici un peu d'affirmation. *2* Une sculpture en granit, de Maurice Lipsi, est placée sur l'autoroute de Lyon, à une des entrées de Grenoble. C'est aussi une œuvre du « Symposium ». Son autoritaire rudesse s'impose devant les maisons du Grenoble traditionnel. *4* Sur le toit en terrasse du bâtiment bas de l'Hôtel de Ville, une « coiffe » en béton forme lanterneau au-dessus d'une des grandes salles de la mairie. Elle est supportée par des poteaux métalliques qui en augmentent la légèreté. Derrière, on aperçoit sur un fond de montagnes deux des tours de l'Ile Verte, qui dominent le panorama de la ville. *5* L'atrium occupe les deux niveaux supérieurs du bâtiment bas. L'un de ses côtés est entièrement ouvert, communiquant avec l'extérieur par un pont suivi d'importants emmarchements. Le sol de la cour est dallé de mosaïques de Gianferrari auquel on doit aussi les reliefs sur les murs du passage d'entrée. Au centre, une sculpture en acier Corten de Hajdu est posée sur un socle monolithe en granit. Elle a été conçue spécialement pour cet emplacement et exécutée sur place. *6* Dans le grand hall de l'Hôtel de Ville, sous la tour, l'architecte a tiré un parti intéressant de l'ossature en béton, détachée du bâtiment bas par des fentes longitudinales. On en voit ici un aspect limité, sous l'escalier monumental. Les sols en marbre, les murs en panneaux de bois et le béton brut de décoffrage encadrent une sculpture d'Emile Gilioli, isolée sur le plan d'eau du grand bassin dominé par l'escalier.

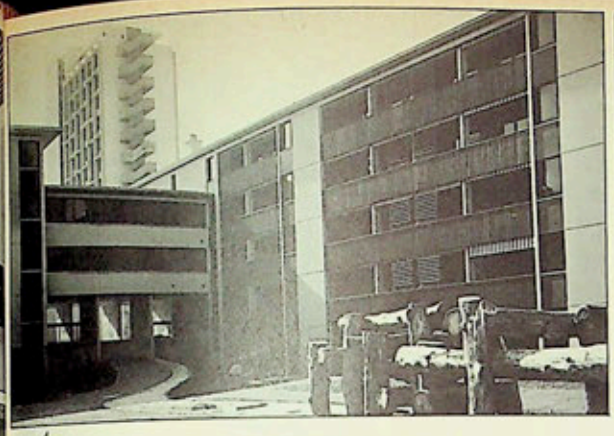
1 Le salon d'honneur de l'Hôtel de Ville, occupant le côté de l'atrium vis-à-vis de l'entrée. La pièce est transparente, éclairée de chaque côté par des doubles vitrages isolants thermiques et acoustique en Thermopane (B.S.N.). Des stores vénitiens à lamelles verticales permettent de tamiser la lumière et des convecteurs pour le chauffage sont placés au bas des vitres. Le sol est en dalles de marbre blanc veiné, le plafond en lamelles de bois longitudinales, placées de champ et limitées par des ponts en béton dont les extrémités reposent sur des piliers jumelés, formant l'essentiel du motif architectonique à l'extérieur. Une belle tapisserie de Raoul Ubac, dans une gamme de bleus froids soutenus par des bruns légers et rythmés par quelques taches de blanc, occupe tout le mur du fond. Les meubles ont été dessinés par J. A. Motte. 2 L'enveloppe de l'atrium, dans la partie placée, ici, sous la tour (dont elle reste indépendante) est constituée par des ponts transversaux s'articulant sur des piliers. Une lourde corniche à gargouilles et un étage de soubassement, dont la plinthe est décorée par des reliefs en béton de Gianferrari, viennent asseoir le tout. Le remplissage est en glace émaillée Emauglas (B.S.N.), sur une ossature métallique. 3 Le mur-rideau, pour les bureaux placés dans la tour, est une des



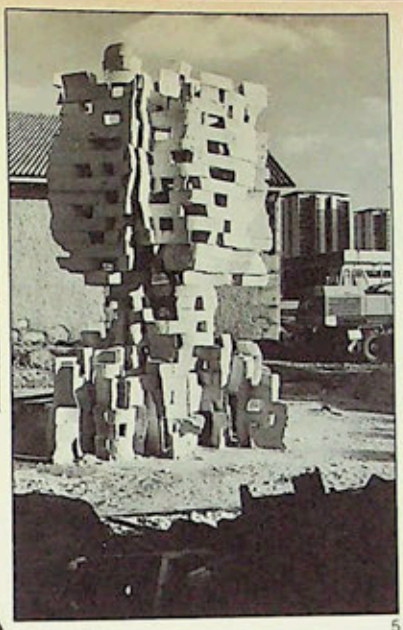
1

2

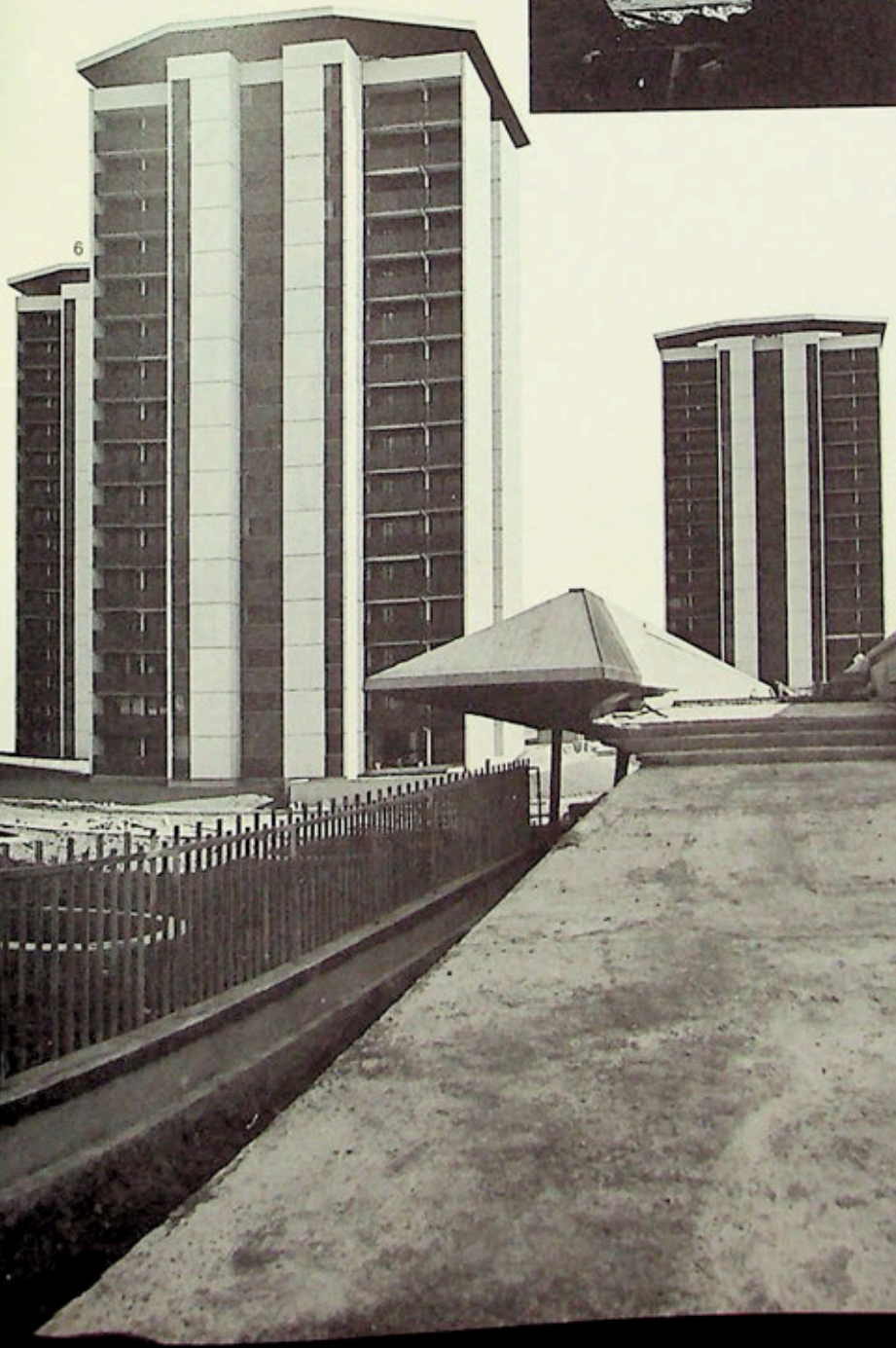




4

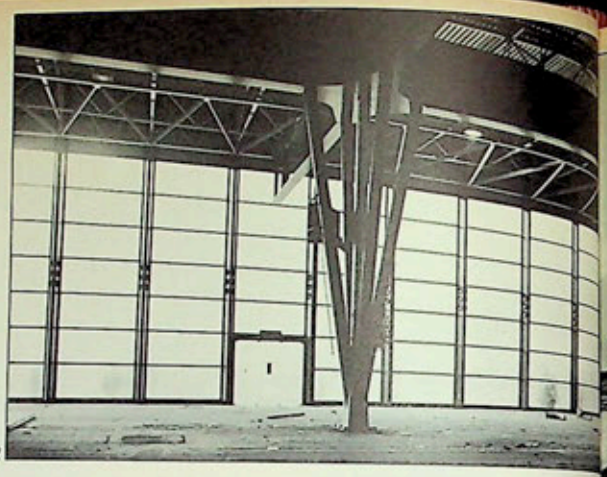


5



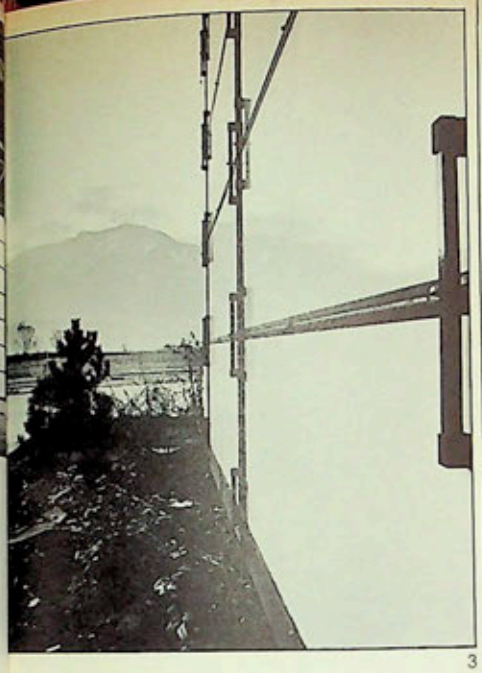
6

réussites de Jean Prouvé. Les raidisseurs métalliques sont réduits à de simples lamelles en alliage d'aluminium et les supports des vitrages s'effacent à peu près complètement. Les allèges pleines «Aubecq» sont en glace émaillée Isoglace (B.S.N.). Devant certaines fenêtres, on aperçoit les stores baissés et leurs guides. Il est regrettable que le rythme du murideau ne se retrouve pas dans le soubassement: on a en fait l'impression de deux bâtiments différents superposés. **4** L'architecture du village olympique, de Novarina, n'a rien de remarquable. Elle joue uniquement sur l'opposition des tours et des bâtiments longs, autour de cours intérieures de plan rectangulaire. Les façades alternent les bandes d'allèges, couvertes d'enduit, et les ouvertures, à volets de bois vernis sous une corniche plate fortement débordante. Dans les façades à loggias, la composition verticale ressort du même système, mais ce sont ici les garde-fous des loggias qui sont en bois, pointe de provincialisme savoyard. Au premier plan, un jeu pour enfants, en rondins de bois. **5** Parmi les sculptures qui ont été placées dans les cours du Village olympique par les artistes du «Symposium», le «mur», du Hongrois Ervin Patkaï s'associant à une fontaine, est une des œuvres les plus réussies. Elle est en béton, à base de ciment Lafarge, et moulée par niveaux successifs dans des coffrages en polystyrène expansé. Ici, l'une des sculptures d'Ervin Patkaï, sur le lieu même où elle a été moulée. **6** A l'extrémité du village olympique, près d'un groupe de trois tours, une passerelle traverse l'autoroute. Elle a été dessinée, comme tout le village, par Novarina, dont on retrouve ici l'habileté à manier le béton. Les tours elles-mêmes sont la meilleure partie de l'ensemble: leur dessin octogonal et le portique qui les surmonte, les rapprochent d'exemples italiens, dont la composition est généralement moins systématique qu'en France.

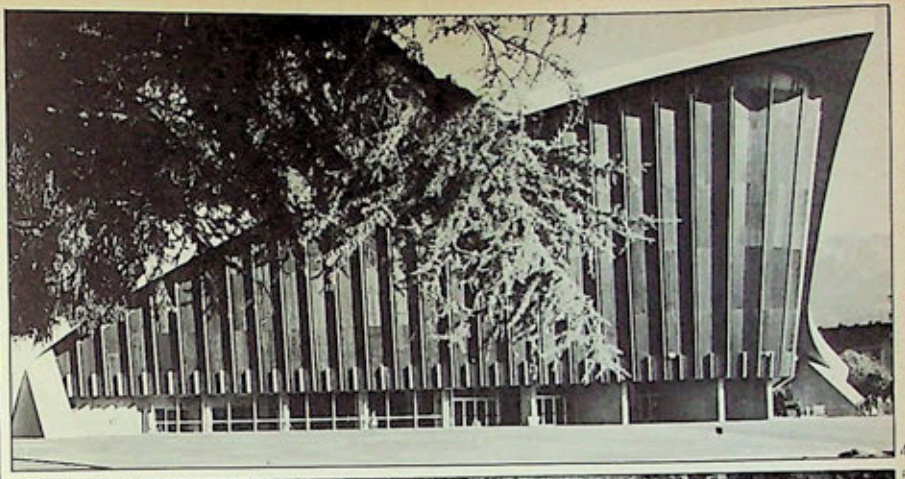


1

2

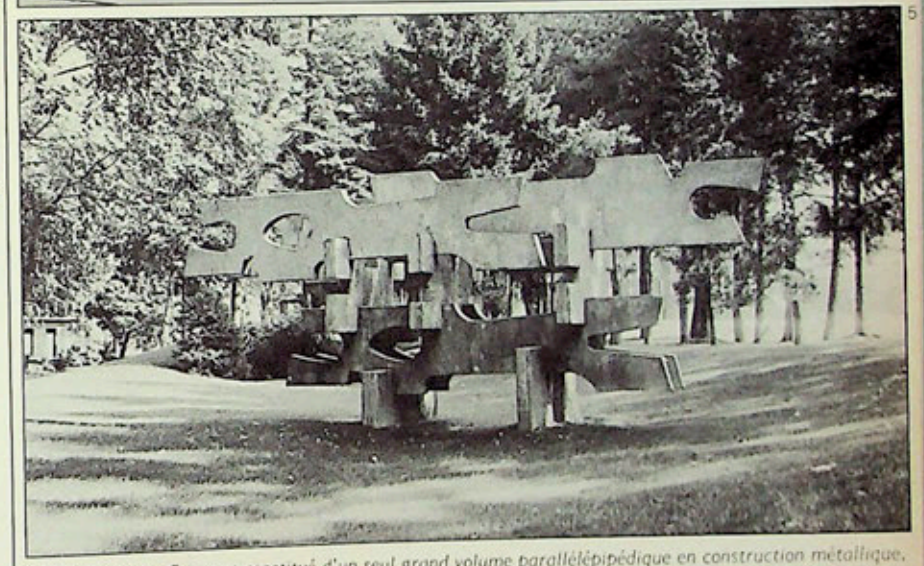


3



4

5

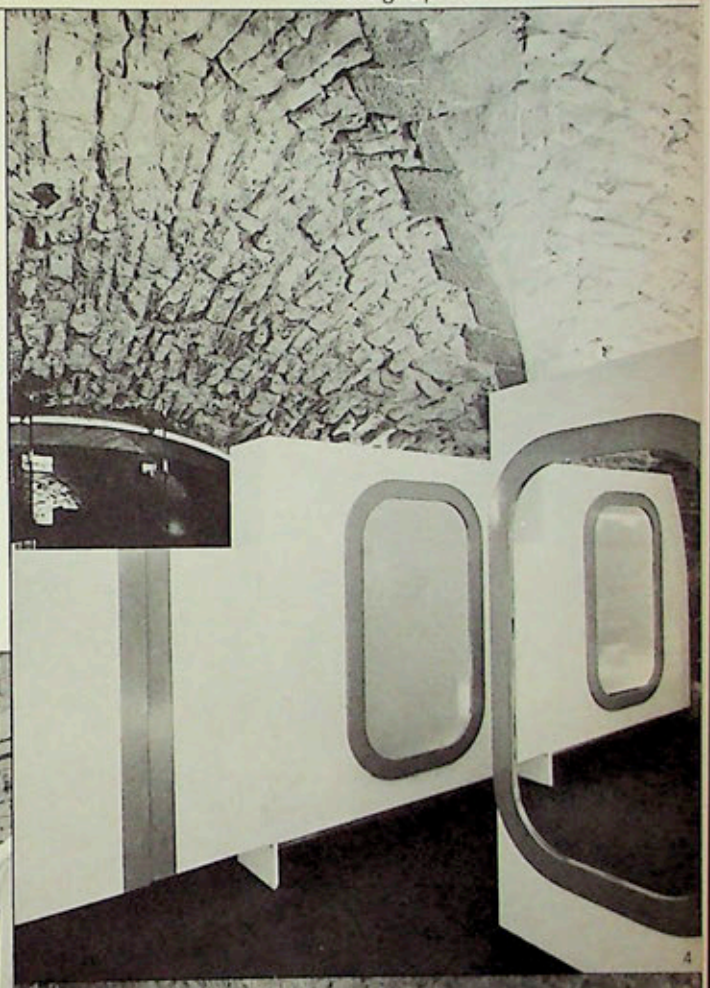


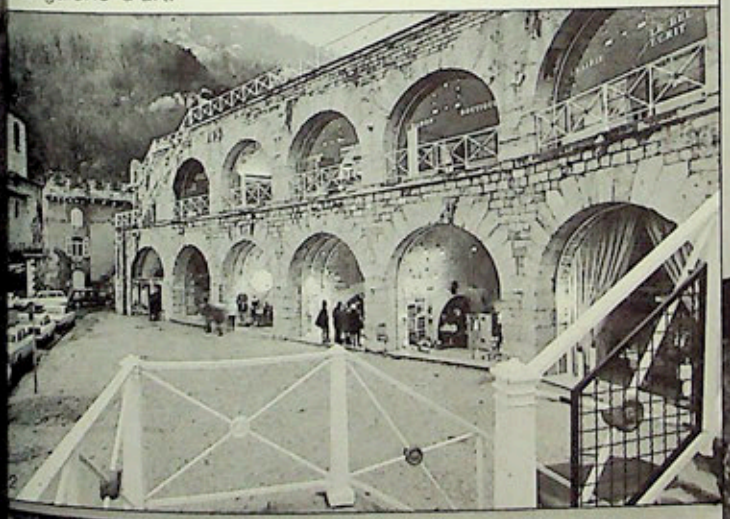
1 Le Palais de la Foire est constitué d'un seul grand volume parallélépipédique en construction métallique, réalisée par le CMIT — Jean Prouvé. L'enveloppe extérieure alterne des bandes de vitrages et de plaques émaillées, dans des cadres en métal laqué noir, avec une certaine monotonie. Car malheureusement, la parfaite exécution et l'audace technique du bâtiment s'allient à une absence totale de composition dans les formes et d'intégration au site: Jean Prouvé a révélé ici être plus constructeur qu'architecte. *2* A l'intérieur, la charpente d'acier est supportée par des faisceaux de piliers d'une extrême légèreté et d'un encombrement on ne peut plus réduit. La construction, en porte à faux vers l'extérieur, repose uniquement sur ces piliers s'épanouissant comme des branches d'arbre. *3* Le dessin de l'enveloppe murale s'impose par cette simplicité et cette perfection qui ont fait la réputation de Prouvé. *4* Plagiant les splendides bâtiments de Nervi à Rome ou même le Palais de la Défense (dont la partie technique est un superbe ouvrage), le Stade de Glace offre une détestable combinaison de lignes courbes et brisées, pour des raisons de nature strictement décorative. Le revêtement tuyauté des façades, sorte d'éventail en frise de bois, déjà laid par lui-même, devient un non-sens par sa disposition entre le vide des entrées et la lourde acrotère qui cache le voile mince de béton formant la voûte de l'édifice. *5* Dans le parc de l'Hôtel de Ville, cette sculpture de Maxime Descombin est obtenue par la simple imbrication d'éléments identiques en béton moulé. Descombin est l'un des quatre Français sélectionnés pour le « Symposium » de Grenoble.

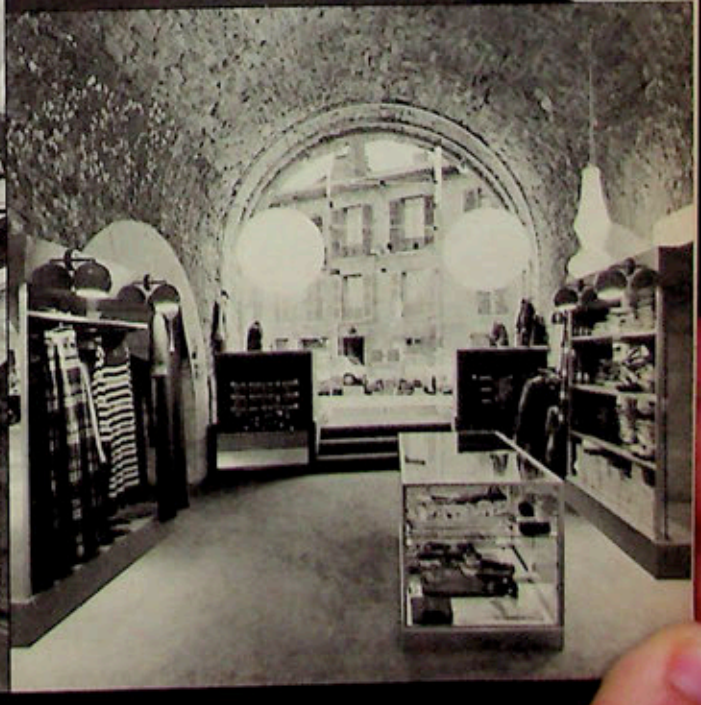
BOUTIQUES D'AUJOURD'HUI DANS DES FORTIFICATIONS D'HIER

Photographies Marc Lavrillier

Les « Casemates de Saint-Laurent » à Grenoble, construites sur les plans de Vauban pour abriter troupes et munitions, pouvaient sembler, à première vue, un cadre fort mal adapté à l'installation de boutiques telles qu'on les conçoit aujourd'hui. Mais les neuf commerçants qui se sont associés pour louer à la Ville de Grenoble cet ensemble désaffecté depuis longtemps — et le maître d'œuvre Henri Benoit, chargé de la rénovation architecturale du bâtiment — ont su précisément tirer parti du caractère même de cette architecture. Groupés en société commerciale pour tous les problèmes collectifs, les participants conservent une totale indépendance de gestion. De même sur le plan des aménagements, certains principes communs ont été établis pour maintenir l'unité de la construction, qui comporte, au rez-de-chaussée, des galeries avec de grandes voûtes en plein cintre et, à l'étage, des voûtes d'arête plus petites: les murs ont été débarrassés de leur crépi, les ouvertures sont fermées par de grandes baies qui préservent le rythme des arcades. Le maître d'œuvre a eu la responsabilité générale des travaux de décoration, mais chacun des associés a eu la possibilité de faire appel à son propre décorateur qui a dû, naturellement, respecter les directives d'ensemble. Les quelques boutiques photographiées ici montrent comment les uns et les autres ont réussi à créer, dans ce cadre austère, des agencements intérieurs personnalisés, attrayants, fonctionnels aussi, et adaptés aux destinations diverses de chaque local puisque les Casemates abritent aujourd'hui les boutiques Cardin, Yves Saint-Laurent, Dufy et Baron, mais aussi un restaurant et un salon de thé, un magasin de linge de maison, une librairie, un magasin de céramique et une galerie d'art.

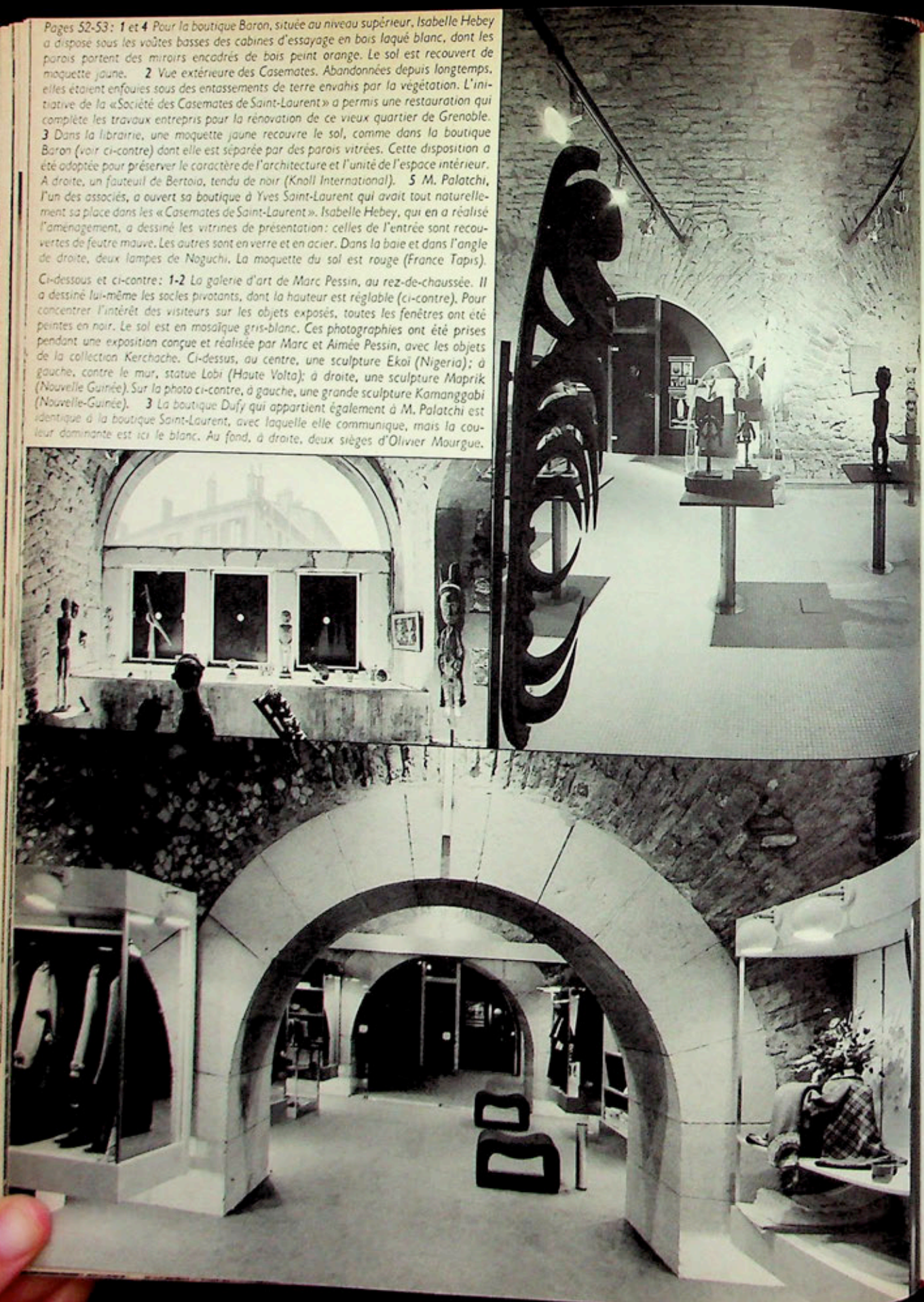






*Pages 52-53: **1** et **4** Pour la boutique Baron, située au niveau supérieur, Isabelle Hebey a disposé sous les voûtes basses des cabines d'essayage en bois laqué blanc, dont les parois portent des miroirs encadrés de bois peint orange. Le sol est recouvert de moquette jaune. **2** Vue extérieure des Casemates. Abandonnées depuis longtemps, elles étaient enfouies sous des entassements de terre envahis par la végétation. L'initiative de la «Société des Casemates de Saint-Laurent» a permis une restauration qui complète les travaux entrepris pour la rénovation de ce vieux quartier de Grenoble. **3** Dans la librairie, une moquette jaune recouvre le sol, comme dans la boutique Baron (voir ci-contre) dont elle est séparée par des parois vitrées. Cette disposition a été adoptée pour préserver le caractère de l'architecture et l'unité de l'espace intérieur. A droite, un fauteuil de Bertoia, tendu de noir (Knoll International). **5** M. Palatchi, l'un des associés, a ouvert sa boutique à Yves Saint-Laurent qui avait tout naturellement sa place dans les «Casemates de Saint-Laurent». Isabelle Hebey, qui en a réalisé l'aménagement, a dessiné les vitrines de présentation: celles de l'entrée sont recouvertes de feutre mauve. Les autres sont en verre et en acier. Dans la baie et dans l'angle de droite, deux lampes de Noguchi. La moquette du sol est rouge (France Tapis).*

*Ci-dessous et ci-contre: **1-2** La galerie d'art de Marc Pessin, au rez-de-chaussée. Il a dessiné lui-même les socles pivotants, dont la hauteur est réglable (ci-contre). Pour concentrer l'intérêt des visiteurs sur les objets exposés, toutes les fenêtres ont été peintes en noir. Le sol est en mosaïque gris-blanc. Ces photographies ont été prises pendant une exposition conçue et réalisée par Marc et Aimée Pessin, avec les objets de la collection Kerchache. Ci-dessus, au centre, une sculpture Ekoi (Nigeria); à gauche, contre le mur, statue Lobi (Haute Volta); à droite, une sculpture Maprik (Nouvelle Guinée). Sur la photo ci-contre, à gauche, une grande sculpture Kamanggabi (Nouvelle-Guinée). **3** La boutique Dufy qui appartient également à M. Palatchi est identique à la boutique Saint-Laurent, avec laquelle elle communique, mais la couleur dominante est ici le blanc. Au fond, à droite, deux sièges d'Olivier Mourgue.*



Paul Rudolph: un complexe industriel

Suite de la page 18

très hauts. Sur un bâtiment de deux, trois ou même quatre étages, nous pensons que nous pourrions dès la première expérience réaliser une économie de l'ordre de 10%. C'est beaucoup plus facile quand il s'agit d'un bâtiment assez peu élevé.

R. B. — Pensez-vous qu'on sera inévitablement amené à adopter ce genre de technique de construction?

P. R. — Oui, il me semble que cette technique s'imposera, qui consiste en structures composées de cellules; et non pas seulement pour des appartements, mais aussi pour des hôpitaux, des écoles, tous les bâtiments composés de pièces relativement petites. Cela tient aux conditions de travail, aux conditions économiques dans ce pays, à l'industrialisation de la construction. L'artisanat est mort. Les méthodes artisanales ne peuvent plus produire de travail bien fait. Tout le monde reconnaît qu'il faut avoir recours à la machine pour les remplacer.
En un sens l'histoire de l'architecture s'est écrite à l'aide de techniques qui avaient été élaborées dans un but tout différent, et qu'on a ensuite appliquées à la construction. C'est ce qui est arrivé, par exemple, avec la charpente métallique. Comme vous le savez, la fonte et l'acier furent employés à petite échelle par les Grecs et les Romains. On s'en est servi aux Etats-Unis tout d'abord pour les voies de chemin de fer et divers systèmes d'attache ou de fermeture. Mais c'est seulement lorsqu'on en a fait une charpente que l'architecture a commencé à s'y intéresser vraiment. A partir de la fonte, qui a été au début employée d'autres façons, on a créé quelque chose de très important pour l'architecture, la charpente métallique, qui a permis de construire des immeubles très hauts.
J'ai le sentiment que nous nous trouvons en présence d'un autre événement capital, la fabrication et l'utilisation de ce que je me plais à appeler la brique du XX• siècle — la maison mobile qui n'est pas seulement une carcasse, mais une unité complète, avec son chauffage, sa plomberie, sa ventilation, également préfabriqués. Et il y a une infinité de façons d'assembler ces éléments, si bien qu'ils apportent non des restrictions mais une libération. On peut ajouter, en passant, qu'un projet immobilier sur cinq aux Etats-Unis fait appel à l'industrie de la maison mobile.

R. B. — Il semble que vous fragmentiez l'espace un peu à la manière des peintres cubistes.

P. R. — Les différents éléments sont disposés de telle façon que le toit de l'un sert de terrasse à celui qui se trouve au-dessus. Cela est très important. Dans un quartier à forte densité de population, ce dont on a besoin, c'est d'air, de dégagements: de terrasses, de cours, de patios, de vérandas. Mon système répond à ce besoin, car les volumes se recouvrent en partie, se placent en encorbellement, s'interpénètrent, très facilement et très naturellement.

R. B. — Dans quelle mesure ce principe a-t-il été suivi dans ces constructions?

P. R. — Chaque appartement a une terrasse, et certains en ont plusieurs. En outre, la structure de l'ensemble exige, tous les dix étages, une poutre armée qui constitue un espace ouvert naturel pour un terrain de jeu ou un restaurant. Si bien que l'édifice n'est plus une sorte d'énorme bloc compact mais se divise tout naturellement en petites enclaves. Voyez-vous, le fait que tout devient de plus en plus grand oblige à concevoir les choses à une échelle de plus en plus réduite pour conserver des proportions humaines.

R. B. — Et maintenant, après avoir parlé de la technique, pouvez-vous m'en dire davantage sur l'ensemble du projet?

P. R. — Le Centre des Arts Graphiques est destiné aux industries, en pleine expansion, de l'imprimerie et de la lithographie, et il doit aussi fournir des logements à loyer moyen ou peu élevé. Il doit s'élever sur l'emplacement de l'ancien Marché de Washington Street, huit blocs à la pointe de Manhattan. Je vois là une sorte de montagne créée par la main de l'homme, un terrain aménagé par l'homme où se dressent les constructions. Il y a deux tours occupées par des bureaux et un édifice comprenant six étages et six terrasses pour la lithographie. Ce dernier est placé un peu en retrait, pour le faire paraître plus bas, donner un sens des proportions; et des terrasses on aura une vue magnifique sur le fleuve. Les appartements sont groupés tout autour des édifices où se trouvent les bureaux; sous ces tours on a aménagé des garages, surmontés d'une école. Il doit y avoir également un centre commercial et un port pour les bateaux de plaisance.

R. B. — Les appartements sont-ils destinés aux gens qui travailleront dans les tours?

P. R. — Oui, dans certains cas. Si le Syndicat des Lithographes prend ce projet en charge, comme nous l'espérons, ses membres doivent naturellement avoir priorité. Mais les locaux disponibles dépasseraient de beaucoup leurs besoins. Ce ne doit pas du tout être une sorte de cité pour employés d'usines. L'important c'est qu'on peut y vivre, y prendre ses repas, y travailler, y envoyer ses enfants à l'école; c'est une véritable ville. Mais on n'est pas obligé de le faire, bien sûr. Nous avons l'intention d'enjamber le West Side Highway, et de l'englober dans notre plan. On a prévu un réseau savant de voies d'accès pour les camions qui viendront livrer le papier aux usines, par exemple. Dans la conception de cette « méga-ville » il faut noter qu'on a voulu créer des constructions à fonctions multiples, où l'automobile et la circulation aient leur place. Car le facteur qui aujourd'hui détermine avant tout autre la forme de l'architecture dans les zones urbaines très peuplées, ce sont les moyens de transport pour les atteindre. La circulation des camions posait un problème majeur et il fallait savoir comment séparer les zones d'habitation et les activités des usines. C'est un des points du projet qui a soulevé le plus de controverses. Pouvait-on réussir à faire des usines — qui ont besoin de températures contrôlées et de lumière artificielle — une sorte de colline, les placer sous terre, sur un plan horizontal? Il me semble que la solution adoptée ici est satisfaisante. Les usines sont logées dans le sol, avec conditionnement de l'air et éclairage artificiel, et isolation phonique. Aussi pourquoi ne pas construire par-dessus?

R. B. — Quelle est l'importance de la partie en sous-sol?

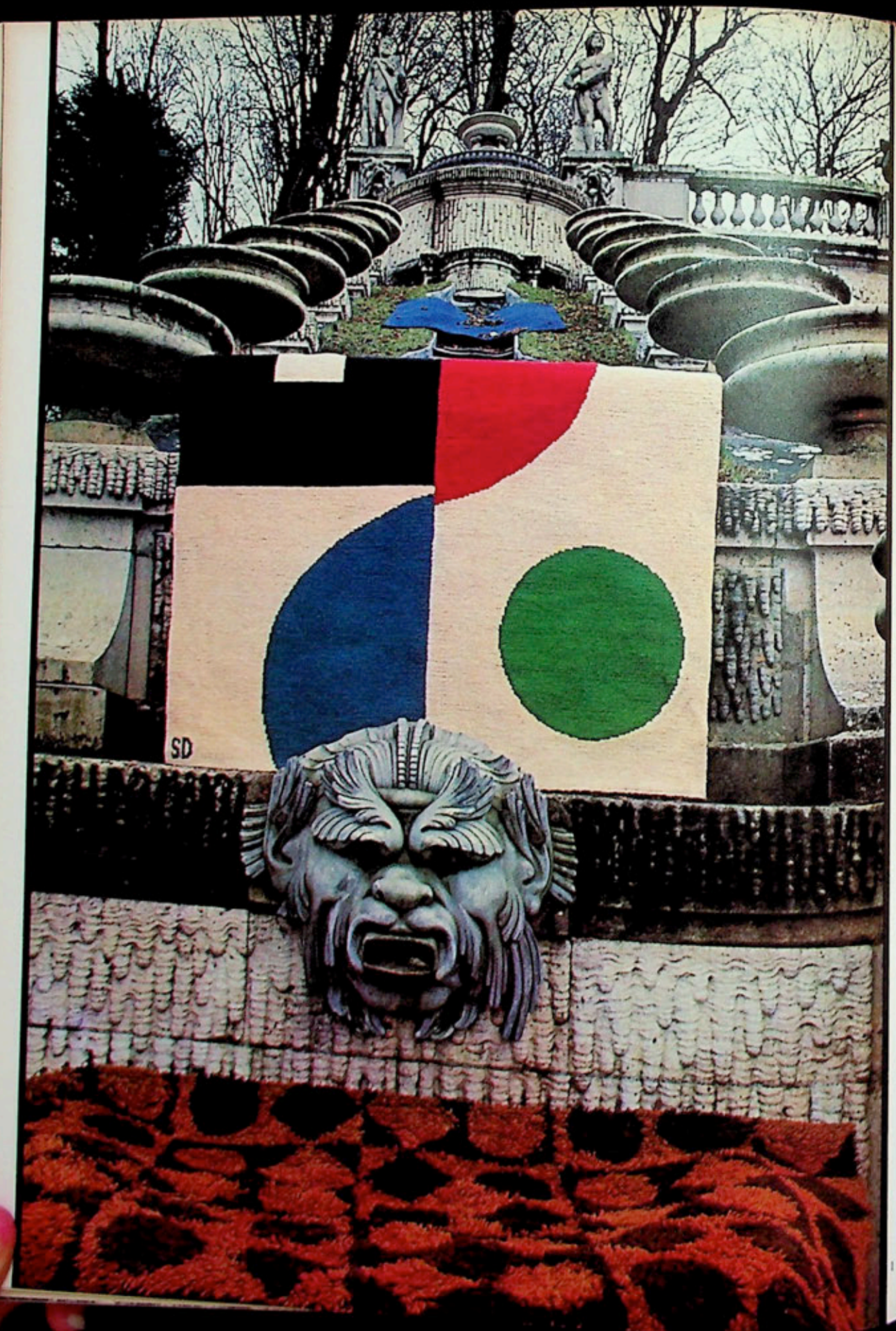
P. R. — Deux étages seulement, en raison du niveau de l'eau.
Vous remarquerez que sur la maquette les toits dessinent une ligne irrégulière, comme celle d'une barrière formée de pieux. Nous avons voulu accroître la résistance des bâtiments contre le vent, mais aussi donner à un grand nombre d'appartements une vue sur l'Hudson en amont ou en aval. Cela est beaucoup plus intéressant que de regarder la rive d'en face. J'ajoute une remarque encore sur l'ensemble du projet: les bâtiments au bord du fleuve sont assez bas, et vont en s'élevant jusqu'à une hauteur de 56 étages. Cela tient à la configuration de cette partie de Manhattan, où les édifices sont assez peu élevés au bord de l'eau, puis montent progressivement. La forme donnée au Centre d'Arts Graphiques est donc commandée par celle de toute la partie inférieure de Manhattan.

R. B. — Quels espoirs y a-t-il que votre plan soit exécuté tel que vous l'avez conçu?

P. R. — Il est très difficile de répondre. Certains conflits se sont élevés entre les différentes autorités administratives — la municipalité de New York et le Gouvernement fédéral — sur l'utilisation du terrain en question.

R. B. — Mais vos conceptions pourront être reprises dans d'autres projets?

P. R. — Certainement. Je suis en train, par exemple, de dessiner un ensemble de maisons à loyer modéré à New Haven, dans le Connecticut, et tout le projet repose sur l'emploi de maisons préfabriquées. Et je compte reprendre le même principe en beaucoup d'autres endroits.


SD

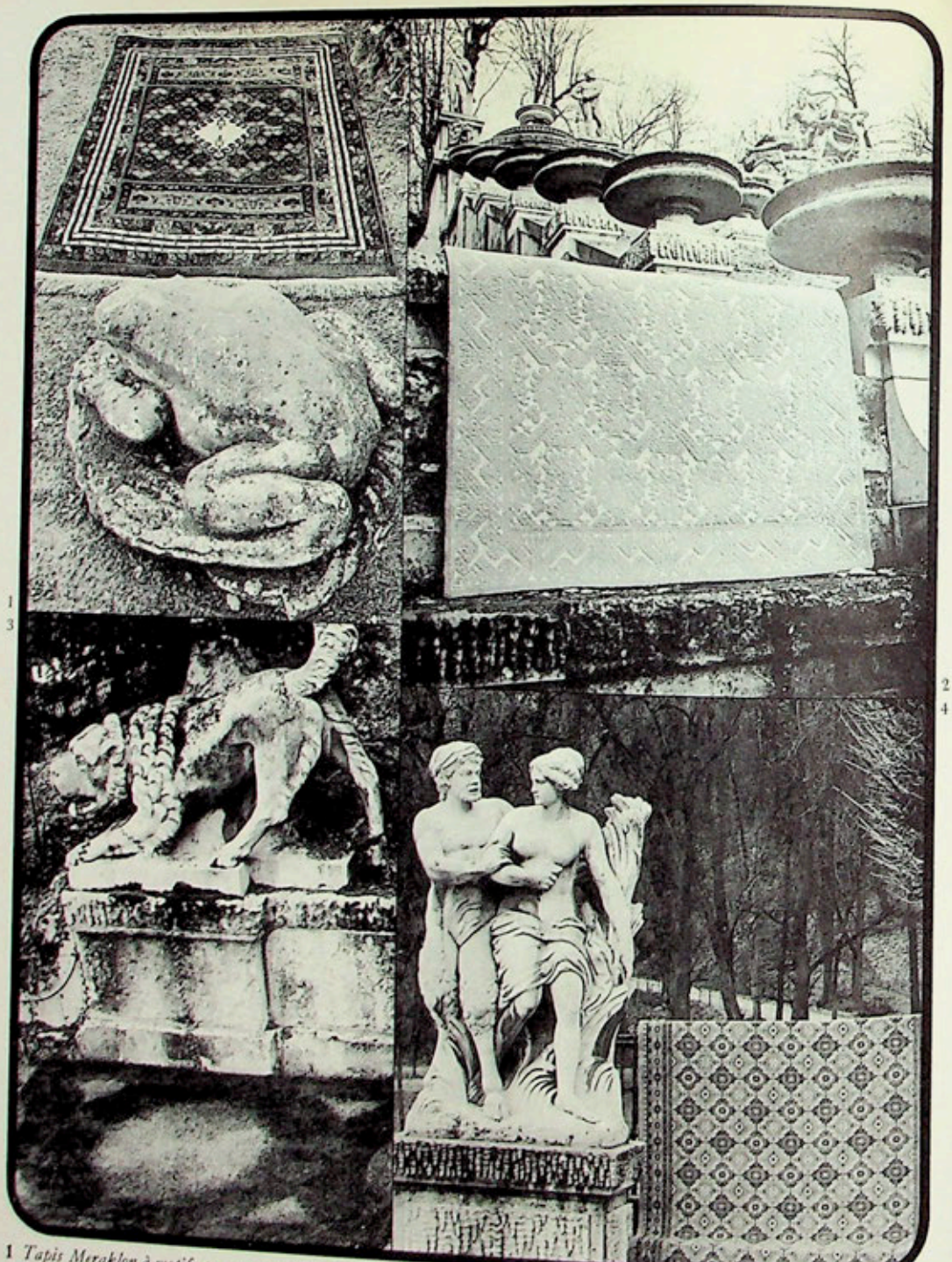
Reportage Nil Yalter Photographies Marc Lavrillier

TAPIS EN CASCADES

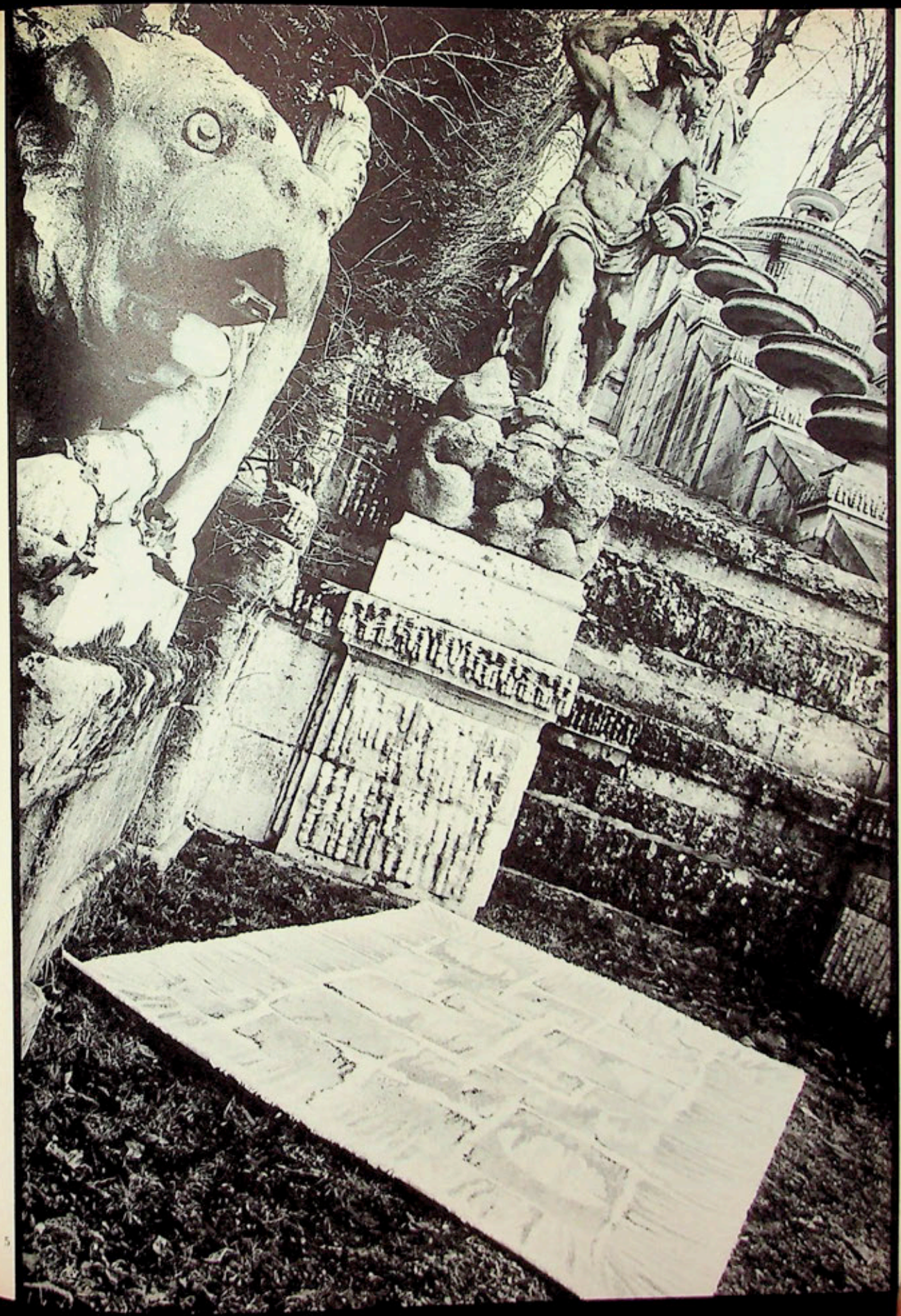
2

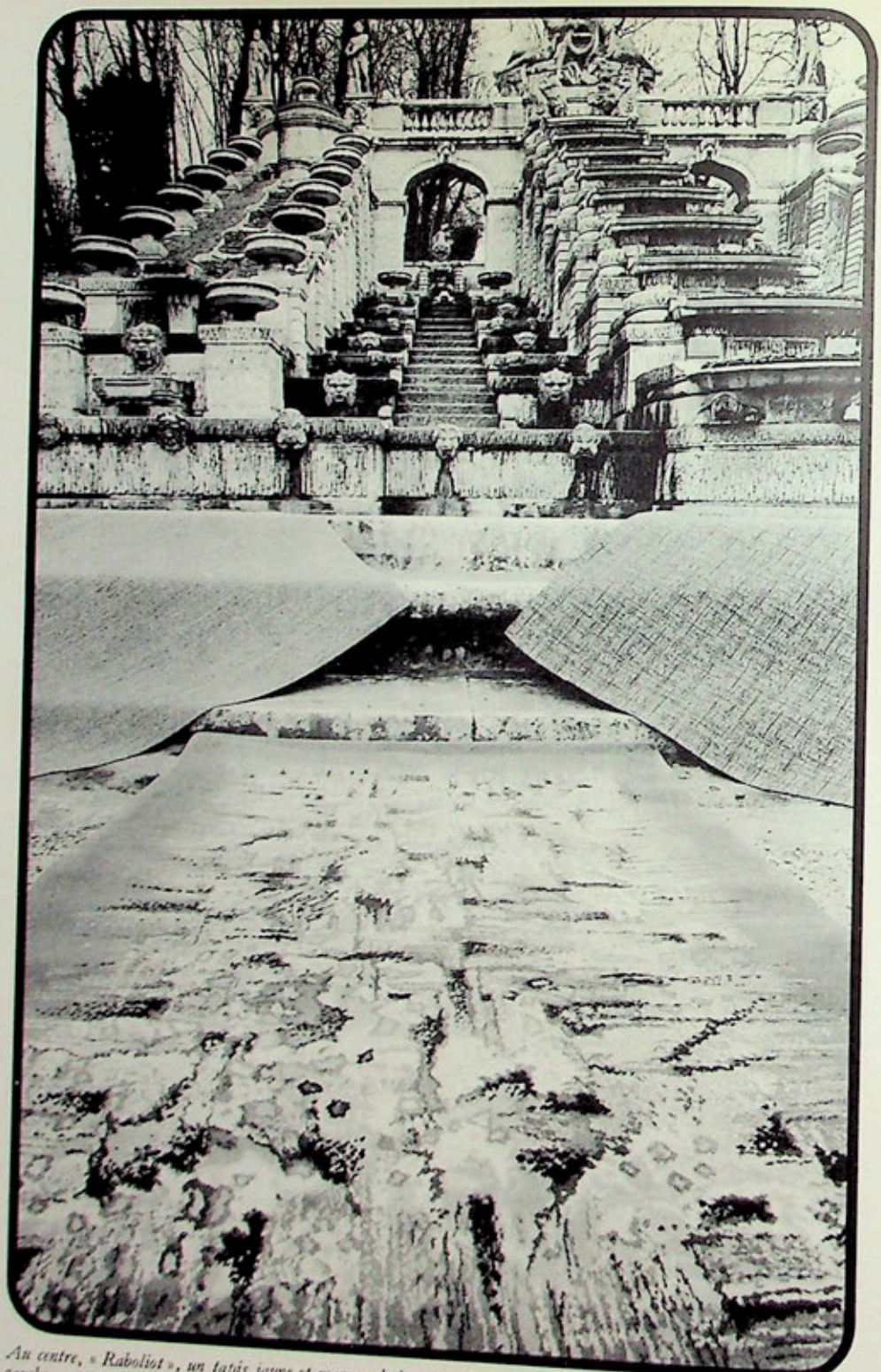
Haute laine ou fibre synthétique, motifs classiques ou compositions d'artistes contemporains, exécutés à la main ou mécaniquement : les tapis et les moquettes d'aujourd'hui se rattachent à la tradition du passé. Accord ou contraste ? Nous avons choisi de présenter quelques créations actuelles dans le décor insolite de la Grande Cascade de Saint-Cloud, construite pour Philippe d'Orléans, frère de Louis XIV, par l'architecte Antoine Lepautre, et restaurée en 1697 par J. H. Mansart. Parmi les statues allégoriques, les divinités de la mythologie, les animaux fantastiques, sur les pierres verdies par le temps, les couleurs, les formes, les textures prennent un accent nouveau.

1 *Au premier plan, un tapis en pure laine, marron et noir (Boutique Danoise). Au-dessus, un tapis de Sonia Delaunay, « Hommage à Tzara », édité par Jacques Damase (Galerie Florence Garnier). Au fond, une moquette bleue Monsanto en Acrilan (Diffusion De Poortere).* **2** *Tapis de Messagier, beige et jaune (La Demeure).*

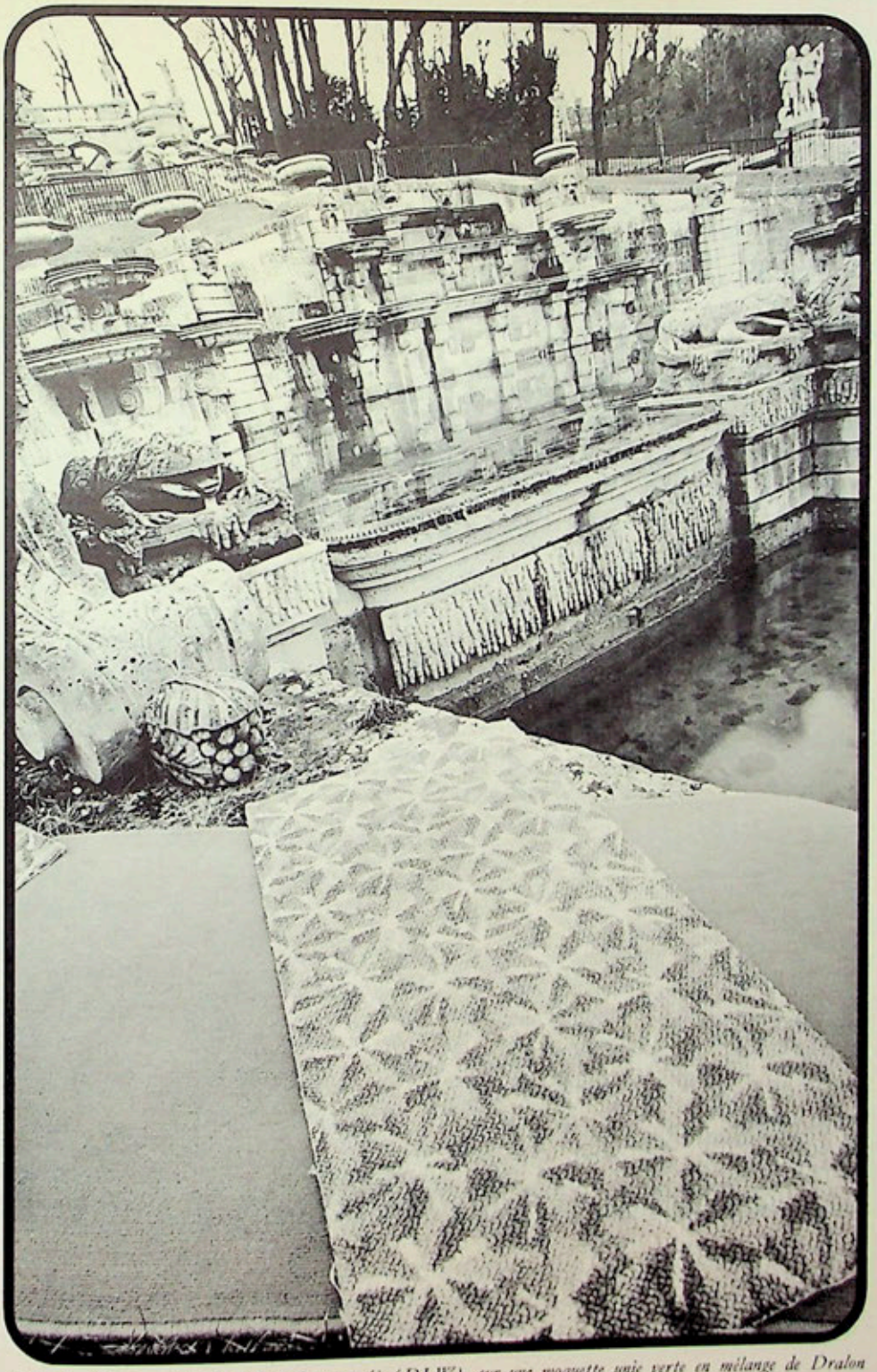


1 *Tapis Meraklon à motifs persans rouge sombre (Diffusion Ets Page).* **2** *Tapis en pure laine jaune moutarde (A la Place Clichy).* **3** *Tapis en pure laine à dessins mauve, vert, bleu foncé (Formes Finlandaises).* **4** *Tapis en pure laine vierge, beige, jaune et brun (De Poortere).* **5** *Tapis « Berbère » en pure laine vierge (France Tapis).*

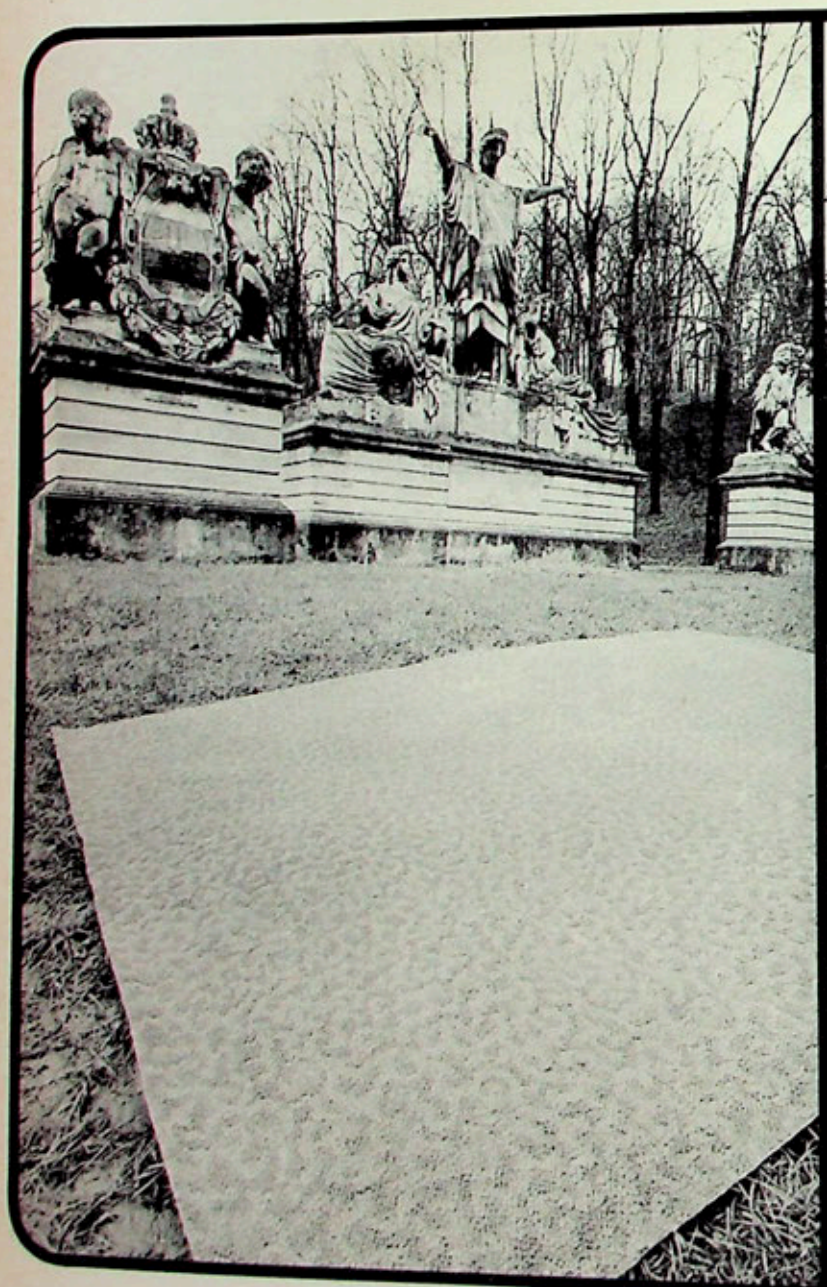


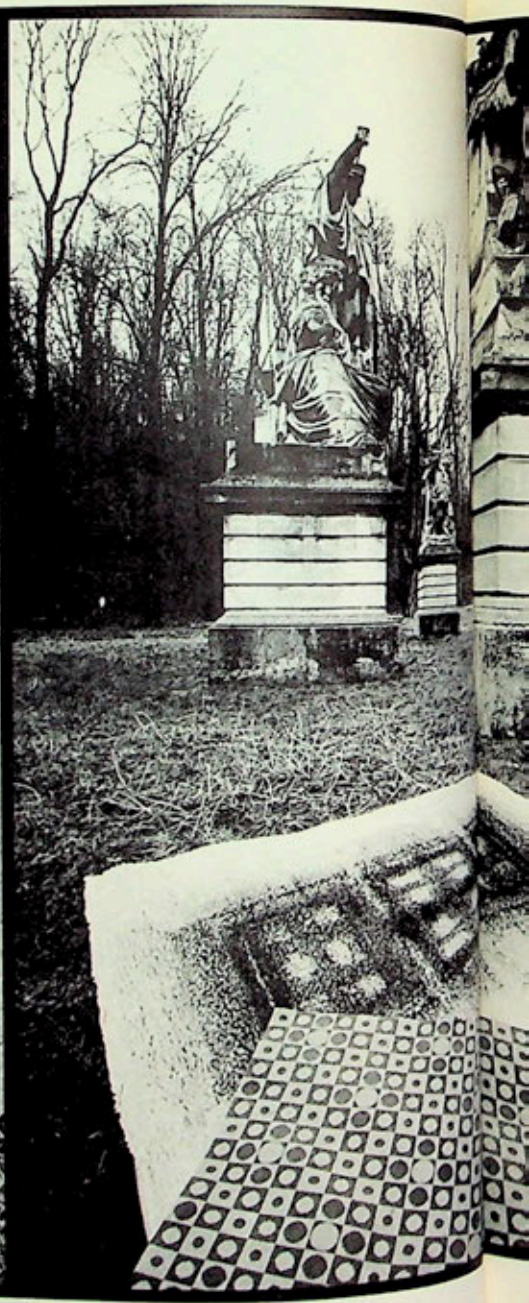


Au centre, « Raboliot », un tapis jaune et marron de la collection d'art contemporain (Saint Frères). En haut, à gauche, une moquette chinée noir et blanc en fibre Soralys (Monségur), à droite, une moquette à dessin jaune et brun (Sommer).

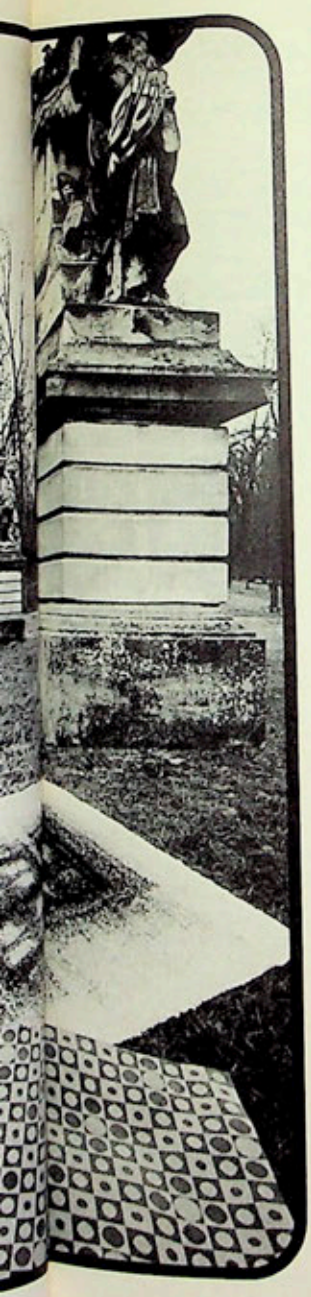


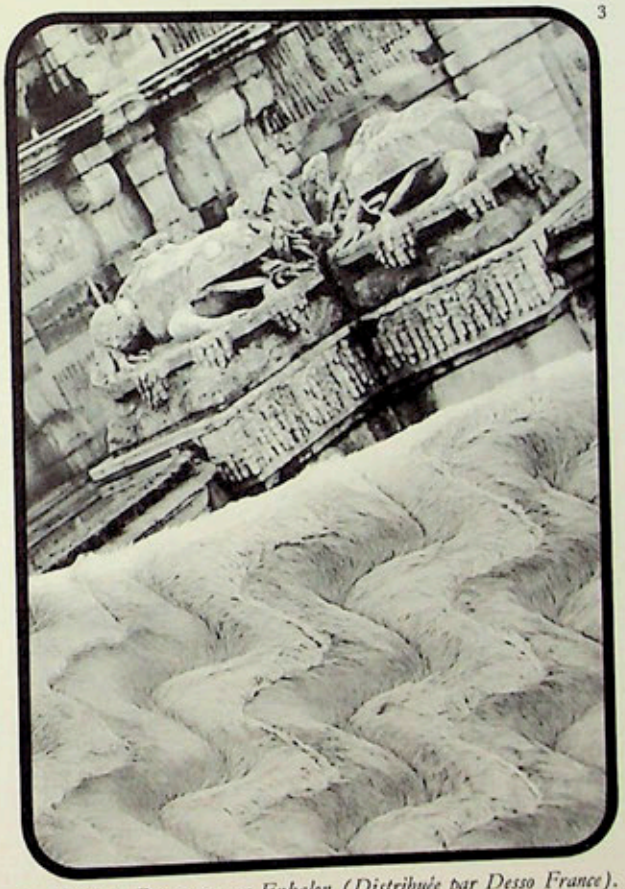
Moquette Mosaïque (100 % polyamide texturé) (DLW), sur une moquette unie verte en mélange de Dralon et Perlon (Bayer).





1 2





3

1 *Moquette Desso 500, en Enkalon (Distribuée par Desso France).* **2** *Sur un tapis longues mèches « Kyoto », en pure laine anti-mites, label Woolmark (création Balt), une moquette à dessin « Pirée », en pure laine anti-mites (création Balt, tissage Sift).* **3** *Tapis en fibre acrylique lavable (Production Peltex S. A.).*

LIVRES SUR L'ARCHITECTURE

Comptes rendus de François Loyer

NOUVELLE ARCHITECTURE FRANÇAISE PAR MAURICE BESSET

Une mise au point sur la situation de l'architecture en France était absolument nécessaire: on attendait d'un ouvrage comme celui de Maurice Besset quelque certitude et quelque réconfort, dans un domaine où règne depuis si longtemps le plus grave des malaises — le titre même d'architecte étant aujourd'hui mis en cause! Les revues étrangères nous prouvent que c'est là un problème particulier à la France: on pouvait donc espérer qu'une synthèse, ne retenant que le meilleur de notre production — quand tant de revues d'architecture présentent pêle-mêle les réalisations les plus différentes, aurait pour conséquence de raffermir un peu notre espoir en nous présentant le tableau cohérent des quinze dernières années.

Malheureusement, il n'en est rien: répartie par catégories de programmes, la *Nouvelle Architecture Française* n'est qu'une compilation, encadrée de truismes. De la part d'un ancien élève de Le Corbusier, professeur d'architecture à l'Université de Besançon, le résumé prudent des positions en présence sur la situation de l'architecte (« conseiller en environnement » ou plasticien pur?) manque de courage, sinon de nouveauté: tant de fois ces choses ont été dites qu'il ne valait peut-être pas la peine d'y revenir. On se serait aussi passé du panégyrique de Le Corbusier — panégyrique où l'élève prouve la fidélité au maître, mais sans voir, sans doute, que des idées, révolutionnaires en 1920, ont été aujourd'hui dépassées par l'expérience: la contestation de Le Corbusier serait plus actuelle, plus fructueuse, que son idolâtrie.

Cette mise en vedette une fois faite du « microcosme » architectural, avec ses grands thèmes obligatoires — foi en Le Corbusier, discussions d'école sur la théorie de l'architecture — Maurice Besset présente analytiquement un tableau de l'architecture actuelle en France, ses premiers exemples remontant aux années 1950 et les plus récents n'étant pas postérieurs aux années 1963-1964 — l'édition de l'ouvrage semble en retard sur sa réduction: cet écart chronologique est fort gênant dans quelques problèmes où l'actualité a transformé des situations apparemment immobiles (habitat individuel, par exemple). Neuf points sont étudiés successivement: l'habitation collective, l'habitation individuelle, les résidences secondaires et les hôtels, les écoles, sports et hôpitaux, les édifices culturels, les églises et monastères, les bureaux et industries, les ouvrages d'art, l'urbanisme. Les interactions des différents programmes ne sont pas exposées et l'ordre lui-même de leur présentation est incertain: comment séparer valablement, en effet, l'habitat collectif de l'urbanisme ou réunir piscines et hôpitaux?

Cela dit, les introductions de chacune des parties et le choix même des exemples ne parviennent pas à mettre en valeur les points forts de l'histoire architecturale française depuis la guerre: l'industrialisation du logement collectif, soulignée dans le texte, n'est qu'une conséquence de la planification, très forte en France; la nature même de cette industrialisation est d'ailleurs tout à fait particulière puisqu'il s'agit beaucoup moins de construction métallique que de préfabrication lourde (les problèmes économiques qui ont fait aboutir à cette solution sont oubliés). D'autres éléments remarquables comme les préoccupations des architectes pour la construction d'équipements locaux, capables de rendre autonomes les nouveaux ensembles, sont, aussi, peu mis en relief. Enfin la rigidité de la « machine à habiter » est acceptée comme un impératif: on voit que Maurice Besset ne s'est pas tenu au courant des innovations qui ont été faites dans le domaine de l'habitat semi-collectif depuis deux ans.

Le regain d'intérêt dont bénéficie aujourd'hui la construction individuelle et les expériences positives faites par le biais de l'habitat élémentaire en Afrique du Nord (ou, inversement, de la résidence de luxe sur la côte méditerranéenne) ne sont pas réunis, en effet, dans un ensemble cohérent qui mettrait en évidence la relance de ce type de construction après le « Villagexpo » de 1967 (omis dans le texte). L'habitat individuel se réduit chez Maurice Besset à quelques villas d'architectes et à des expériences sans lendemain sur des cellules en matériau léger — on ne peut guère affirmer que les réalisations de Schein, de Chaneac ou même d'Haeusermann soient très convaincantes!

Il eut été beaucoup mieux de réunir l'histoire, fort bien faite, des grands ensembles (depuis le Shape Village, de Dubuisson en 1950, jusqu'à la résidence des Bluets, de Bossard, en passant par les travaux de Candilis, Woods et Josic ou par ceux, plus contestables en vérité, d'Emile Aillaud, sans négliger non plus des réalisations moins célèbres comme les « Camaldules » d'Armand Salomon, à Yerres, ou la « Chancellerie » d'Andrault et Parat, à Bourges...), de réunir donc (peut-être un peu plus systématiquement, avec parti pris moins évident pour les anciens collaborateurs de Le Corbusier) tout cet historique à d'autres tendances présentées dans le désordre, voire omises: les admirables réalisations de Roland Simounet à Alger, Timgad, Tananarive; les travaux du groupe Vera-Thurnauer à Cap Camarat, Gigaro, ou bien l'aménagement du littoral languedocien par Candilis et enfin les recherches extrêmement récentes dans le domaine de l'habitat de transition, où bien des études sont encore à l'état de projet.

L'évolution de la notion d'habitat collectif qui en serait ressortie aurait été beaucoup plus frappante, débouchant directement sur de nouvelles notions d'urbanisme, de nature plus actuelle que celles d'Ecochard en Afrique ou même de Candilis à Toulouse-Montmirail. Mais Maurice Besset n'a peut-être pas saisi la signification de cette conjoncture — c'est ce qui explique le manque de fermeté de sa présentation où les meilleurs et les pires exemples se trouvent confondus.

Un autre aspect essentiel de l'architecture en France est aussi mal exposé: la construction des bureaux et des usines méritait plus de développement que Maurice Besset ne lui en a accordé. L'utilisation des matériaux industriels a en effet révolutionné, à partir du Palais de la Radio, d'Orly ou de la Caisse des Allocations familiales de Paris, un secteur jusque-là peu actif: le quartier de la Défense, si contestable qu'en soient quelques aspects, est là pour en témoigner. L'histoire du gratte-ciel français était à faire, elle ne l'a pas été, non plus que celle de multiples techniques, qui vont du mur-rideau au conditionnement d'air — techniques où notre passé n'a pas dix ans. En omettant cet aspect de l'actualité de l'architecture, l'auteur de la *Nouvelle Architecture Française* apparaît dépassé par son temps. Ce n'est pas en restituant dans le désordre des exemples comme ceux de la Cité artisanale de Meudon (Candilis), la Chaufferie de Bagneux (Gomis), le Service central mécanographique d'Issy-les-Moulineaux (Renaudie, Riboulet, Thurnauer et Veret), l'Usine de Céramique de Châteauroux (Andrault et Parat) ou les immeubles bien connus d'Albert, qu'il parvient à remplir un secteur méconnu. Certes, il était logique de lier immeubles de bureaux et usines, mais à la condition de les distinguer dans le cours du texte, en accordant toute son importance à ce phénomène nouveau qu'est le développement de l'immeuble de bureaux.

Ayant mal compris l'évolution des programmes d'habitation et de l'urbanisme, négligeant le renouveau de la construction métallique, Maurice Besset n'est pas plus heureux dans les autres programmes: il dénonce pourtant bien le caractère de « chasse gardée » de la plupart des réalisations officielles, où il insiste sur le monumentalisme vide de l'art sacré, mais ses exemples, là encore fort peu cohérents et très orientés sur l'entourage de Le Corbusier, n'ont pas le caractère percutant qui était nécessaire en cette circonstance: pour appuyer sa démonstration, il manque quelques vues cruelles d'écoles primaires et de recettes des postes. En recherchant une sélection, il ne parvient qu'à nous présenter des œuvres très inégales, où l'amphithéâtre des Arts et Métiers, réussite d'ingénieurs (et total échec architectural), ainsi que l'école primaire française de Genève, par Candilis éteignent des réalisations moins importantes, comme celles d'Ecochard au Liban. Dans le domaine des hôpitaux, le CHU de la rue Saint-Antoine (Wogenscky) n'est pas convaincant. Dans celui des équipements sportifs, on ne retient que l'audacieuse structure tridimentionnelle de la piscine de Boulogne-Billancourt. Les édifices culturels apparaissent eux aussi fort pauvres, hors le musée du Havre (Lagneau, Weill, Dimitrijevic et Audiguier), qu'il est loisible de contester, et le Musée des Arts et Traditions populaires (Dubuisson), cité mais non présenté. Aucune étude de la Maison de la Culture de Grenoble (programme et réalisation) n'est faite, au moment même où l'on envisage d'en construire d'autres, en grand nombre. Enfin, la sélection d'églises qui est proposée met en relief bien des œuvres sans attrait, en omettant quelques-unes qui étaient au moins plus curieuses (Carmel de Valenciennes, du sculpteur Székely; église du Banlay à Nevers, de Parent et Virilio...). Seule, la nouvelle basilique de Lourdes se détache dans ce secteur défavorisé.

Restait à parler des ouvrages d'art: si l'auteur ne cite que des œuvres connues, se renseignant peu sur les travaux actuels, son choix a eu au moins le mérite de faire connaître plus largement quantité de réalisations remarquables telles que les hangars de Nicolas Esquillan, les barrages-voûtes d'André Coyne et le beau pont d'Orly, dessiné par l'architecte Henry Vicariot. Il reste qu'on aurait aimé en connaître plus, et sur des travaux plus récents, tandis qu'on se serait bien passé des réserves de l'auteur sur la distinction entre architecture et art de l'ingénieur — encore une

de ces contestations sans fin et sans objet dont se nourrissent les architectes.
Il reste, après tant de critiques, que l'ouvrage de Maurice Besset a le mérite de faire le point, même incomplètement, et qu'il servira pour de nouvelles études — sinon pour une prise de conscience dans les nouvelles générations d'architectes, qui n'ont pas comme lui une admiration si inconditionnelle pour Le Corbusier et auxquels il manque donc toujours l'ouvrage révélateur sur les tendances *actuelles* de l'architecture française.

Maurice Besset: Nouvelle Architecture Française-New French Architecture. *26×22,5 cm. 236 pages. 508 illustrations en noir et blanc. Ed. Arthur Niggli S.A., Teufen (AR), Suisse. Traduction anglaise de James C. Palmes.*

EDMOND N. BACON: D'ATHÈNES A BRASILIA. UNE HISTOIRE DE L'URBANISME

Ecrire en 300 pages l'histoire de l'urbanisme, c'est prendre le risque d'être un peu superficiel, surtout si l'on veut envisager cette histoire sous un angle nouveau — qui est celui de l'histoire de l'espace. Le livre de E. Bacon qui vient de paraître en édition française tombera certainement sous le coup de cette critique, beaucoup de ses considérations n'étant que le résumé habile d'idées qu'on trouvait déjà formulées chez Siegfried Giedion, Lewis Mumford ou Roland Martin.
Mais la part tout à fait nouvelle de cet ouvrage « facile » est dans la présentation des idées par grandes catégories de civilisation, liées à une certaine notion de l'espace et de l'homme. Certes, on retrouve ici la tradition de l'Ecole viennoise, Wolfflin surtout et celle de la critique italienne (Bruno Zevi) mais ces points de vue sur l'architecture s'appliquent, il faut le dire, fort bien à l'urbanisme. De toute manière, dans un domaine dont la bibliographie est des plus pauvres, un résumé encyclopédique était indispensable, il remplacera avantageusement les ouvrages vieillis de Gaston Bardet (« Le nouvel urbanisme », Paris, Vincent & Fréal, 1948) et de Pierre Lavedan (« Histoire de l'Urbanisme », Paris, H. Laurens, 3 vol.), où l'accumulation de renseignements tenait lieu de théorie.
L'ouvrage s'ouvre sur une série de remarques touchant au mode de vision et à la perception de l'espace (expérience et articulation de l'espace, rapport espace — temps, passage de la réalisation à la représentation et à l'appréhension) d'où l'on débouche sur la définition de quatre systèmes de perception: système médiéval, de caractère intuitif, système de la Renaissance, centré sur l'individu, système baroque, à mouvement unique, et système moderne à combinaison de mouvements simultanés.
L'histoire de l'urbanisme proprement dite se limite à la tradition européenne et elle commence dans la Grèce antique, avec l'étude de la régularisation des agoras, aboutissant à une tension de l'espace due au rapport des masses, tandis qu'à l'époque romaine se succéderont deux systèmes d'organisation axiale: la percée (forums impériaux) ou la masse (Panthéon). L'époque médiévale, représentée par la place de Todi, est un très bel exemple d'organisation intuitive, spontanée, du rapport rythmique des espaces et des volumes sur un tracé irrégulier (d'après les idées de Camillo Sitte), non sans identité avec l'urbanisme préhippodamien de la Grèce antique. L'irruption de la Renaissance n'en apparaît que plus frappante dans ce contexte, avec les exemples de Florence (emplacement du dôme, disposition scénographique de la Piazza della Signoria) et de Rome, où l'audace de Michel-Ange, au Capitole, posera les bases d'un nouvel urbanisme: celui de l'exubérance baroque, reposant sur la tension des axes avec quelques points d'équilibre, signifiés par des obélisques (place St-Pierre et Piazza del l'Popolo). Après ces exemples prestigieux, Edmond Bacon insiste beaucoup sur l'urbanisme des 18e et 19e siècles, dans les grandes capitales européennes, quelques-uns de ses exemples étant originaux: Amalienborg, à Copenhague, Greenwich, Nancy, Bath, Paris, Saint-Pétersbourg, Londres, Savannah et Washington. L'évolution des tracés urbains qui s'y fait jour est des plus intéressantes, ainsi que la brève remarque finale que Bacon consacre à Ottawa, telle qu'elle se présentait avant 1916, avec sa bibliothèque polygonale dominant tout le paysage, en rapport avec la topographie du site: l'analogie de cette disposition avec la composition « groupée » de l'époque baroque, souvent notée par Emil Kaufmann, est très frappante.
C'est peut-être un peu rapidement que l'auteur saute ensuite dans ce siècle avec la révolution de Le Corbusier, représentée par des projets de 1922 et par la réalisation de Chandigarh, puis de là à Brasilia, pour finir sur divers exemples dont on ne peut pas dire qu'ils soient absolument convaincants: Rotterdam, rénovation de Philadelphie et de Chicago, Stockholm. L'urbanisme actuel est peut-être moins inscrit dans les faits que proposé sous forme de théories ou de micro-réalisations — les exemples choisis paraissent quelque peu dépassés lorsqu'on connaît par ailleurs les idées de Christopher Alexander sur les systèmes « en arbre » ou « en semi-treillis ».
A ce reproche, il convient d'en ajouter un autre: le désordre avec lequel l'ouvrage est présenté. La mauvaise qualité des reproductions en couleurs n'est qu'un aspect du manque de soin de la composition: l'énoncé même des idées suit une ligne fluctuante, dans laquelle certaines notions (rôle de la couleur dans la perception de l'espace) s'intègrent assez mal. On aurait souhaité plus de rigueur, dans des démonstrations dont il faut bien avouer qu'elles sont encore aujourd'hui difficiles à formuler clairement — mais il appartenait à l'auteur de nous y aider.

Edmond N. Bacon: D'Athènes à Brasilia. Une histoire de l'urbanisme. *296 pages avec illustrations en noir et en couleur. Edita, Lausanne, et Bibliothèque des Arts, Paris. Publié en anglais aux U.S.A. sous le titre: Design of Cities... par The Viking Press Inc. à New York.*

NEUE ITALIENISCHE ARCHITEKTUR NEW ITALIAN ARCHITECTURE, PAR ALBERTO GALARDI

Par leur présentation, les ouvrages allemands sur l'architecture retiennent toujours l'intérêt: c'est le cas de cette sélection d'architecture contemporaine en Italie, sélection sévère, il est vrai, mais d'une haute qualité. L'auteur, un architecte italien, n'a retenu qu'un petit nombre d'exemples parmi les meilleurs dans les domaines les plus intéressants de la création actuelle et l'ouvrage a le mérite d'une très grande unité, même si, peut-être, on n'y retrouve pas un tableau complet de la situation actuelle.
L'analyse est conduite sur sept points différents: maisons unifamiliales et maisons de vacances, réalisations touristiques, habitat collectif, écoles, églises, bâtiments culturels et restaurants, constructions industrielles et ouvrages d'art. Les particularités de l'architecture italienne s'en dégagent aussitôt, par l'importance attribuée aux constructions de villégiature et de tourisme, ainsi qu'à l'équipement industriel et routier — édifices publics et habitat étant plutôt défavorisés à l'heure actuelle, de par la structure du marché italien, où l'initiative privée reste fort importante dans le domaine du logement et l'Etat lui-même ne faisant porter son effort que sur des investissements de base, passant avant l'organisation de certains services publics.
Une excellente introduction retrace l'histoire du demi-siècle, à travers les monuments célèbres de la royauté (Monument de Victor-Emamnuel, par Sacconi), la floraison de l'art 1900 (d'Aronco) et la naissance de l'art moderne, chez les architectes du début de l'époque fasciste, notamment Guiseppe Terragni, à qui l'on doit la Maison du Fascisme de Côme (1928). L'auteur de ce résumé a peut-être tort « d'oublier » la suite de l'époque fasciste, qui, si contestée soit-elle, méritait elle aussi une analyse, mais sans doute a-t-il été retenu de le faire par la présence dans les rangs des architectes modernes de nombre d'anciens « mussoliniens », l'analyse historique risquant de raviver des passions politiques. A cette exception près, l'étude du dernier demi-siècle en Italie est fort bien faite, mettant en valeur sa renaissance, après un XIXe siècle un peu terne en comparaison du reste de l'Europe.
De l'actualité, Alberto Galardi n'a retenu que fort peu de choses dans le domaine de l'habitation: notamment, une villa à Santa Marinella, sur la mer tyrrhénienne, par Luigi Moretti (1956-57) et la villa sur le lac de Garde de Vittoriano Viganó (1958-60) ainsi que des immeubles à Milan (Angelo Mongiarotti et Bruno Morasutti, 1959-60 et à Ivrea (M. Nizzoli et M. Oliveri, 1956-57). Le choix de l'auteur ne porte pas sur plus d'une dizaine d'édifices, au total, mais, à la lecture, on aurait tendance à être plus sévère encore qu'il n'est, cette architecture « d'effets » résistant assez mal à la transposition graphique et photographique.
Les édifices publics sont surtout représentés par des écoles: l'Institut Marchiondi Spagliardi, pour enfants difficiles, à Baggio, près de Milan (Vittoriano Viganó, 1959), une école primaire de Carlo Moretti à Bolladello (1936-64), enfin l'école primaire et le collège technique qu'Enrico Castiglioni a édifiés pour Busto Arsizio (1957-58 et 1963-64). L'exceptionnelle qualité de ces divers ouvrages est d'autant plus frappante que nous n'en avons pas l'habitude en France. Par contre, il semble bien que le secteur religieux soit internationalement défavorisé, si l'on en juge par le petit nombre d'exemples qu'a sélectionnés Alberto Galardi.
Les équipements collectifs les plus réussis en Italie sont, ensuite, sans aucun doute, tous ceux qui ont trait aux sports — les Jeux Olympiques de 1960 n'y étant certes pas étrangers: à côté des réalisations de Nervi à Rome, il faut toutefois citer un étonnant manège à Turin (Roberto Gabetti, Aimaro Oreglia d'Isola, Guiseppe Raineri, 1960-61) et une piscine sur la Viale Zara à Milan (Egizio Michelli et Gino Bozzetti, 1956-58).
Enfin, dans un dernier secteur, les édifices industriels et les ouvrages d'art ont été réunis par Galardi: on y trouve à la fois des « halles » comme le marché aux fleurs de Pescia (E. Brizzi, E. & G. Gori, L. Ricci, L. Savioli, 1951) ou le Palais du Salon de l'Auto à Turin (Ricardo Morandi, 1958-60); des tours, dont seule se détache la Tour Pirelli à Milan, voisinant curieusement avec la détestable tour Velasca de Turin; des immeubles de buraux plus classiques, comme le siège de l'ENI à San Donato, près de Milan (M. Nizzoli et M. Oliveri, 1956-58), ou des grands magasins (« La Rinascente », à Rome, par F. Albini et F. Heig, 1959-61 — une photographie de ce bâtiment ornant par ailleurs la jaquette du livre); et aussi de très belles usines, à Beinasco (O. & L. Levi, avec l'ingénieur A. Reale, 1962-63), à Sparanise près de Caberta (L. Figini et G. Pollini, 1960-63), à Ivrea près de Turin (Alberto Galardi, 1960-62), ou à Mantoue — il s'agit ici d'une fabrique de papier dont l'immense toiture est suspendue à de gigantesques étriers en béton, calculés par Pier Luigi Nervi.
Ce tableau assez bref et très concentré de l'architecture italienne met en évidence le rapport de son imagination formelle avec l'invention technique, illustrée en la personne de Nervi. Peut-être aurait-on seulement souhaité que l'auteur, réagissant moins en architecte, ne nous prive pas de nombre d'exemples dont l'éblouissante virtuosité décorative est particulièrement agréable, même quand elle n'est qu'à demi justifiée par la technique ou la fonction?

Alberto Galardi: Neue Italienische Architektur/New Italian Architecture. *204 pages et 191 photos en noir et blanc. Verlag Gerde Hatje, Stuttgart. Traduction anglaise de E. Rockwell.*

L'installation des salons et des ateliers de Mila Schon que nous avons présentés dans notre numéro de janvier (Haute Couture à Milan, n° 157, pages 44 à 51) a été réalisée par Knoll International Italy.

INVERARAY

Suite de la page 11

château. Plus loin, sur le bord du Loch Fyne, les constructions de John Adam évoquent, comme dans un mirage, l'esquisse de la ville future. L'activité reprend en 1772: le 10 septembre de cette année-là, Robert Mylne fait une première visite à Inveraray, il inspecte les travaux commencés, repense le programme d'ensemble, puis établit un nouveau plan. Mais il va d'abord à l'essentiel: l'aménagement intérieur du château, la réfection d'un pont construit par Morris, qui s'était effondré. Puis il reprend les travaux de la ville et élève des bâtiments d'exploitations agricoles ainsi que des casernes. Pendant les trente années de son activité, il mettra la marque de son intelligence, de son imagination, de sa largeur de vues sur l'ensemble d'Inveraray, réussissant à créer un complexe architectural cohérent à partir de réalisations fragmentaires, inspirées par une idée profondément originale et neuve. L'œuvre de Mylne est de celles qui naissent non d'un coup de génie, mais d'une sensibilisation permanente à une situation sans cesse modifiée, et d'une combativité inlassable pour laquelle toute contrainte est un stimulant. Moins à l'aise dans les réalisations où intervenait le poids d'une tradition architecturale dont il cherchait à se libérer, il donnait toute sa mesure lorsqu'il pouvait s'engager dans un domaine inexploré pour trouver des solutions inédites aux problèmes que posait l'orientation nouvelle de l'architecture. La diversité des tâches accomplies par Mylne à Inveraray apparaît dans le « journal » qu'il tient de 1772 à 1801. C'est ainsi qu'en 1773 il envoie quelques dessins pour le pont à reconstruire sur l'Aray: entre les deux arches qui s'élancent sur le fleuve, un orifice rond allège l'ensemble. Mais le duc trouve que le projet est « mort et lourd », il souhaite « plus de balustrades ». Un an plus tard, Mylne soumet un projet pour l'élévation générale de la ville vers le côté nord, qui sera réalisé dans ses grandes lignes. La différence essentielle par rapport au plan d'Adam est le changement d'orientation de la ville qui ne se développe plus d'est en ouest mais selon un axe nord-sud, grâce à la création d'une rue principale reliant la place au côté nord. Pour combler le vide que constituait entre l'auberge et l'hôtel de ville l'ancienne entrée sur l'avenue de la plage, Mylne a dessiné un portique qui crée une liaison entre les deux édifices. L'élévation générale perd ainsi son caractère baroque. L'axe déplacé vers l'est introduit une tension plus dynamique dans la composition des masses.

L'accroissement du nombre d'habitants grâce à la venue d'une population nouvelle d'agriculteurs, de pêcheurs, d'ouvriers, rend nécessaire la création de structures administratives plus importantes et l'accélération des travaux. Cette hâte explique certaines irrégularités dans la configuration de la ville: les maisons élevées par le duc lui-même sur l'avenue principale au sud de l'église offrent une similitude rigoureuse que n'ont pas celles de la partie sud, laissées à l'initiative privée. Les unes et les autres, construites entre 1775 et 1780, gardent pourtant une unité par l'identité des matériaux, de la forme des fenêtres, de la pente des toits. Le 6 décembre 1775, le duc reçoit de Mylne le plan d'une laiterie: c'est une étrange construction dont la partie centrale à deux niveaux sur plan carré est flanquée de quatre absides semi-circulaires. Deux d'entre elles se prolongent par des pavillons bas. Une telle configuration, qui s'explique mal pour une laiterie, répond au goût commun de certains architectes contemporains — Soane, Halfpenny — d'« habiller » les constructions utilitaires par des formes fantastiques et aussi à leur volonté de rejeter les formes conventionnelles pour les architectures répondant à des besoins nouveaux. Les projets se multiplient au cours des années suivantes. Mylne édifie deux pavillons et une clôture pour un pont qu'avait construit Morris sur le Garron. Il construit une caserne de cavalerie, aujourd'hui en partie détruite, et achève le château. L'une de ses réalisations les plus intéressantes est sans doute la ferme modèle de Maam Barn. Il est probable qu'il en élabora les plans en suivant les suggestions d'experts en agriculture et du duc lui-même. Celui-ci avait déjà fait construire entre 1729 et 1734 — lorsqu'il était encore Lord Islay — une ferme de ce genre à Vhim, dans le Peebleshire: il s'y était inspiré des principes définis dès la fin du XVII[e] siècle par Lord Belhaven: celui-ci avait conçu et décrit en effet des bâtiments agricoles élevés sur des plans réguliers et fonctionnels, auxquels on peut rattacher Maam Barn: autour d'une cour de 70 m de diamètre devaient s'étendre deux bâtiments en hémicycle terminés par deux pavillons formant l'entrée de la ferme. La partie sud, avec l'habitation du fermier, n'a jamais été construite. La partie nord comporte, au centre, un pavillon de style gothique destiné aux instruments et aux charrettes, entre deux ailes abritant les étables à vaches, doublées, sur toute leur longueur, par des granges. Les arcades ouvertes au rez-de-chaussée et l'agencement intérieur assuraient une parfaite circulation d'air dans tout le bâtiment.

La dernière tâche de Mylne à Inveraray a été la double église dont il donna les plans en 1792. Il la maintenait à l'emplacement qu'avait prévu Adam pour son église circulaire. Mais elle prenait une signification différente dans l'organisation urbaine modifiée par Mylne. Orientée du nord au sud, elle fermait la perspective de la rue centrale. Le plan constitue un simple rectangle dont les angles rentrants font place à quatre colonnes libres. A l'intérieur, un mur perpendiculaire au long côté coupe l'espace en deux parties égales, réservées respectivement à une communauté de langue anglaise et à une communauté de langue gaélique. Au milieu, un escalier à vis, comportant une double révolution, permettait à chaque communauté d'atteindre le clocher indépendamment. Mylne aurait voulu ajouter à l'extérieur deux portiques couverts, mais le duc s'y opposa. L'église fut achevée en 1802, dix ans après l'établissement du premier projet.

A la mort du cinquième duc d'Argyll en 1806, Inveraray fut de nouveau délaissé. Aujourd'hui, après ces périodes alternées d'activité et d'abandon, de déclin et de prospérité, une rénovation menée avec une intelligence exemplaire et une patience inlassable a rendu son éclat à cet ensemble architectural.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'important ouvrage d'Emil Kaufmann, « L'Architecture au siècle des Lumières » (Ed. française, Julliard, 1955), et, sur l'architecture en Ecosse, celui de John G. Dunbar, « The Historic architecture of Scotland » (Londres, 1966).

AVIGNON

Suite de la page 30

cours à une imagination décorative qui aboutit à des puits, des lanternes à l'ancienne, des ferronneries compliquées et des portes en bois massif... Pour les immeubles d'accompagnement, il a, heureusement, fait preuve d'une plus grande modestie: toits de vieille tuile ronde, murs en crépi blanc. Seuls les soubassements en pierre rappellent par le cintre de leurs arcades l'architecture démodée des salles du Louvre.

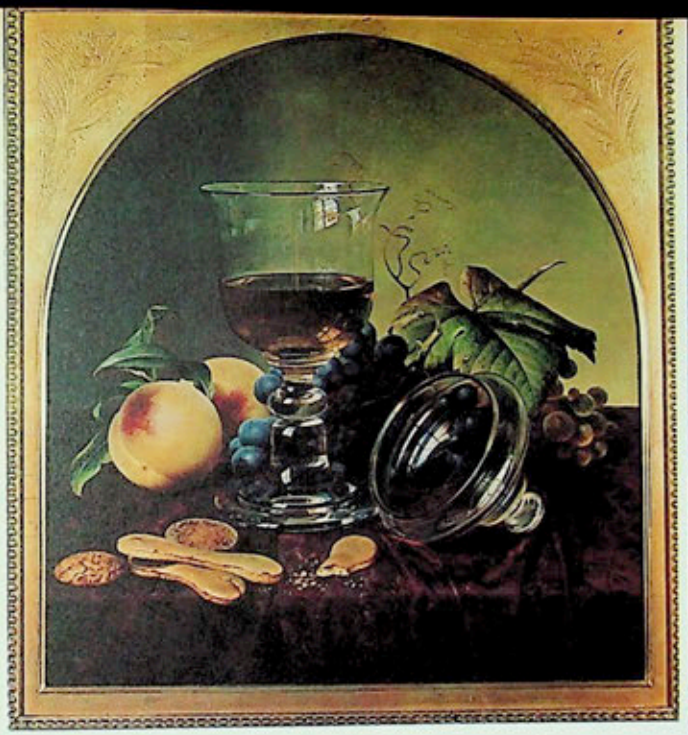
Mais tout cela est parfaitement supportable, tandis que l'œuvre de Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut n'a de moderne que ses références et ses erreurs: la dureté des formes cubiques rappelle les HLM de « Atbat-Afrique », mais avec une complication et une confusion extraordinaires, qui s'essaient maladroitement à retrouver la variété du parcellaire ancien. Ce plan incohérent s'adapte pesamment au tracé de la rue de la Balance, son dégradé en escalier étant suivi d'un alignement brutal. Du côté de la rue des Grottes, la pauvreté d'une forme générale en « E » apparaît clairement autour de deux cours intérieures, maigres et élevées, pour la partie septentrionale — l'autre section s'organisant autour d'un atrium carré d'une proportion malheureuse, due également à son élévation excessive.

Enfin le détail lui-même est attristant: portiques en béton dont les anses de panier géométrisées font référence à l'architecture italienne; biais incompréhensible autour des fenêtres, distribuées sans aucun sens rythmique: loggias fermées par des allèges qu'isolent de curieuses fentes latérales. On sent que l'architecte ignorait tout de l'architecture en pierre, qu'il n'a pas compris non plus les possibilités que lui aurait réservé le jeu des toitures et des volumes et que, faute d'avoir su trouver un rythme, il s'est rabattu sur une composition décorative habillant les formes banales d'un immeuble moderne.

Les loggias, conçues comme dans les HLM au nu de la façade, s'intègrent détestablement, l'allège donnant l'impression qu'on a essayé de boucher un vide en conflit avec les murs fermés (destinés à rappeler le système de percées des maisons anciennes). Mais de ce conflit même on aurait pu tirer prétexte à une architecture!

Quant aux toitures, pourtant compliquées, elles ne parviennent pas à la cohérence, elles ne sont pas comme dans l'architecture ancienne le motif prioritaire, déterminant. Jusque dans le détail, les architectes en ont méconnu l'importance: elles ne sont ni cachées par une corniche, ni franchement débordantes — leur chéneau est déguisé derrière un rang de tuiles postiches coiffant la corniche comme dans une villa de style « provençal »! C'est nier le sens même d'une couverture en tuiles.

Indiscutablement, les auteurs de la rénovation n'ont eu ni assez de culture ni assez de talent pour dessiner une architecture capable d'accompagner honnêtement des œuvres, même secondaires, des siècles précédents. C'est peut-être la constatation la plus attristante qu'on puisse faire à Avignon.



Choisissez-lui son cadre.

Les objets précieux s'appartiennent.
Même si votre Preyer n'est pas tout à fait vrai, il mérite l'ambiance que donne une authentique moquette Enkalon.®
Il mérite la richesse, les couleurs et le luxe que seule sait offrir à un intérieur de prestige une moquette Enkalon.®

Enkalon®
CONTROLLED QUALITY

Le nouveau guide "Votre intérieur" vous est offert gracieusement par Enkalon.® Il vous présentera cent idées pour vivre mieux. Par exemple, la page : "les verts sont reposants." répond à la question : "quels sont les effets des couleurs sur l'humeur de chacun ?" Collez ce coupon sur une carte postale affranchie à 0,25 F et adressez-la à : **Enka-France, 128 boulevard Haussmann, Paris 8ème.**

NOM _____

RUE _____ N° _____

VILLE _____ DEPT _____

Artifort

ARTIFORT lance pour 1968 deux nouveaux sièges créés par Pierre PAULIN : le siège référence 300 en polyester pressé d'une seule pièce, véritablement adapté aux exigences de la vie moderne. Sa carcasse est livrable en trois tons : blanc, rouge, noir.

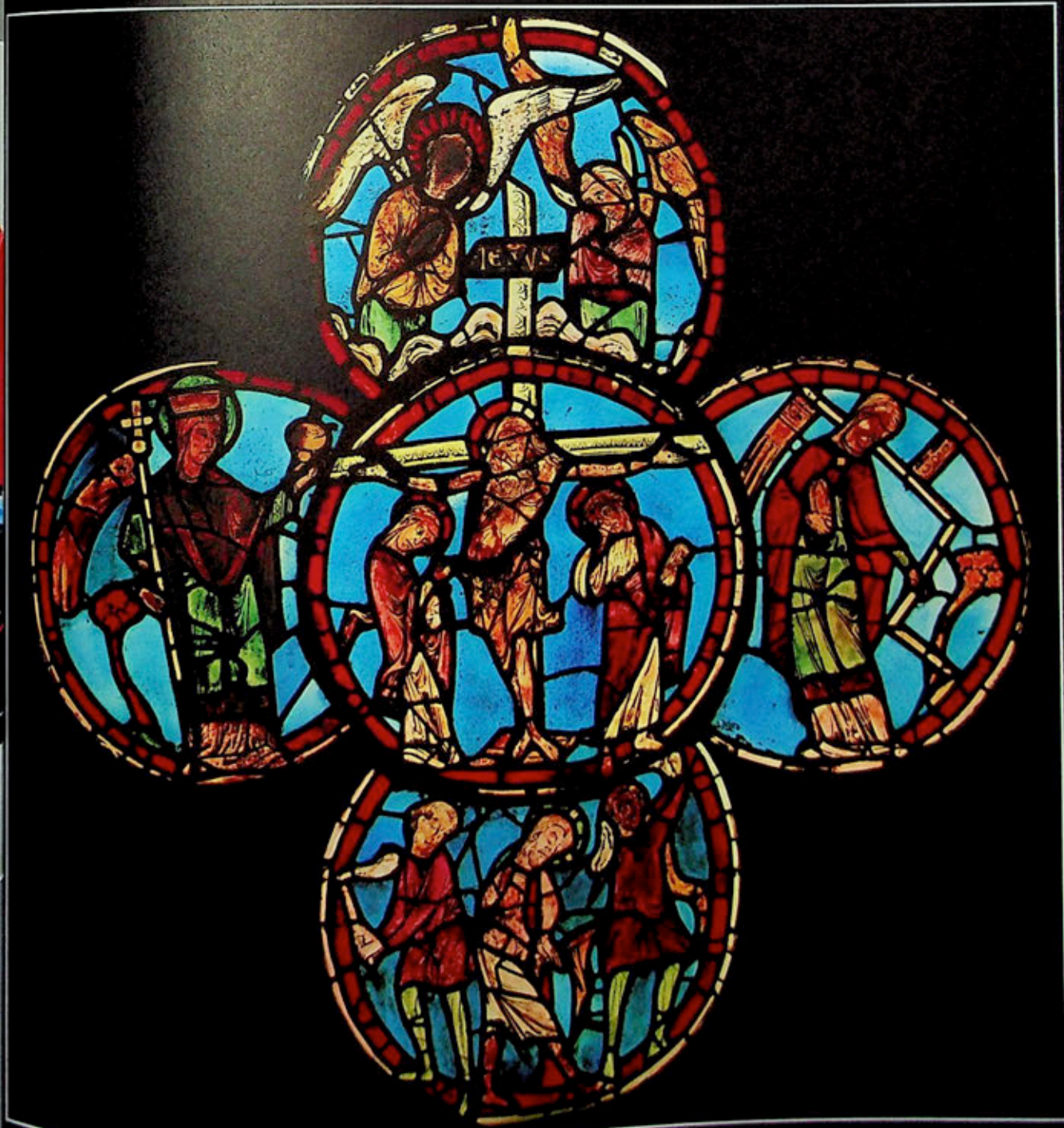
Le siège relaxe référence 577. En mousse de latex moulé, sur toile caoutchouc et encadrement métallique, ce siège est recouvert d'un tissu jersey aux couleurs vives et jeunes. Ce siège d'une grande légèreté est également empilable.

Information et documentation
ARTIFORT FRANCE
20, rue Hoche - 92-PUTEAUX - 506 82 82

Ces modèles sont en vente à :

Cannes : **Sidoti,** 127, rue d'Antibes, tél. 39 03 39
Dunkerque : **Norbert,** 3, pl. Jeanne d'Arc, tél. 66 76 34
Marseille : **Grégoire,** 89, rue Breteuil, tél. 37 20 78
Paris : **Meubles et Fonction,** 135, bd Raspail, tél. 548 55 81
Paris : **Galerie Mai,** 12, rue Bonaparte, tél. 326 49 47
Paris : **Tertio,** Les Grandes Terres 78, Marly-le-Roi, tél. 958 81 77
Toulouse : **Galvani,** 10, rue Croix Baragnon, tél. 52 59 03
Troyes : **Galerie de La Tour,** 6, rue Juvénal des Ursins, tél. 43 10 64

L'OEIL



Haviland

MANUFACTURE DE PORCELAINE FONDÉE EN 1842
PLACE DAVID HAVILAND
LIMOGES

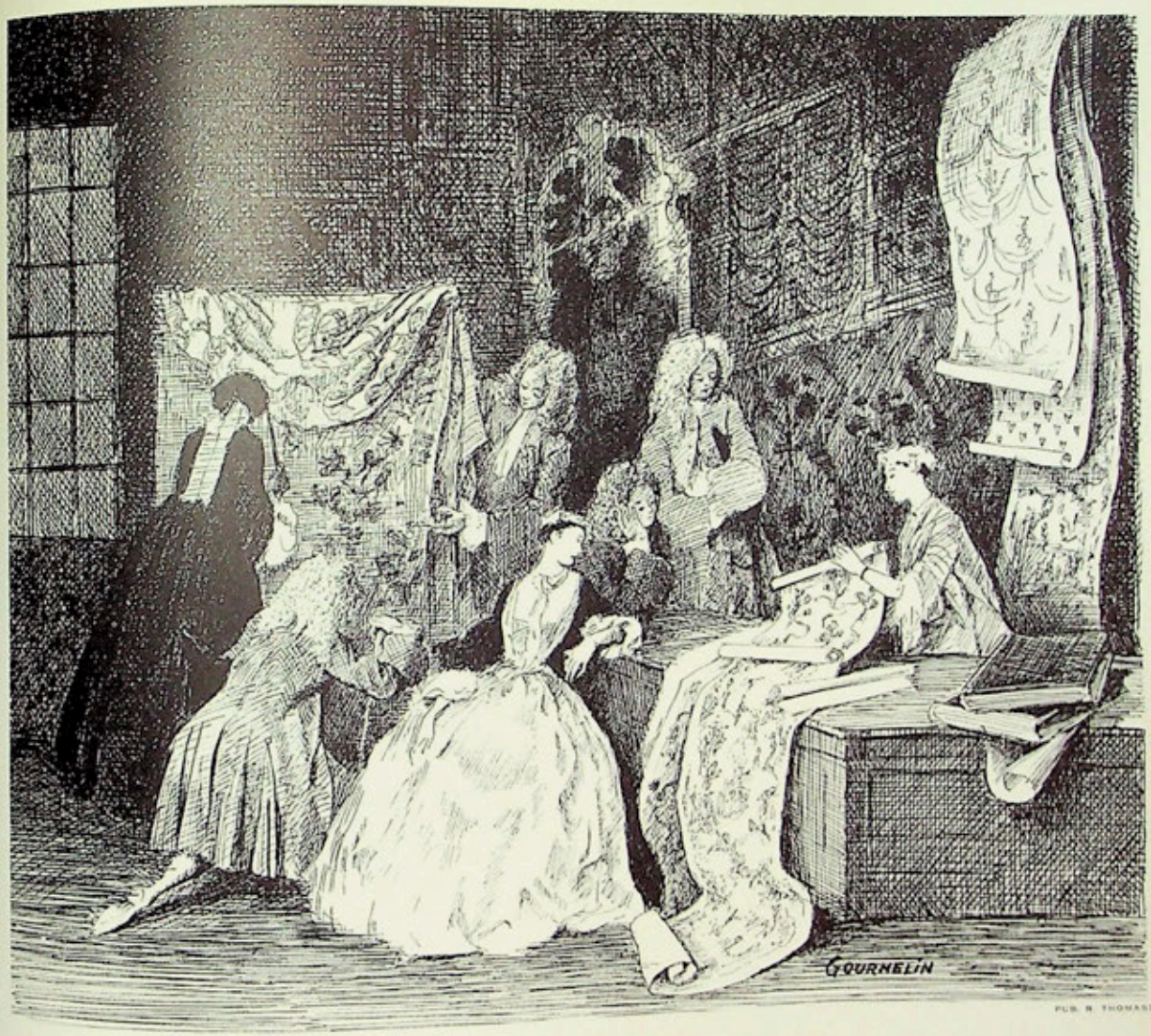
Porcelainier de Père en Fils depuis plus de 125 ans, Haviland s'honore de la plus grande tradition artistique privilège de la qualité et du bon goût

Documentation B. P. 252 Limoges
contre 3 F en timbres

Habit de Maistre-Porcelainier
Gravé par Robert-Lefèvre.
pour Haviland à Limoges.

LOUIS POULSEN & CIE
GALERIE LUMINAIRES

8 AVENUE PERCIER - PARIS (8e)
TÉLÉPHONE 359-39-97
ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE: POULSEN ELECTRIC



A L'ENSEIGNE DE NOBILIS

PAPIERS PEINTS "DE DISTINCTION" ET TISSUS

29, RUE BONAPARTE ET CHEZ TOUS LES DÉCORATEURS DE CLASSE

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MARS 1968	NUMÉRO 159

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Anderson-Giraudon: page 19 – M. Nigron: page 7 – L. Pressouyre: pages 4 et 5 – Archives photographiques: page 4 – J. C. Toulouse: page 7 – Service photographique des Musées Nationaux: pages 5 et 10 – Ampliaciones Mas: pages 7 et 15 – Zodiaque: page 17 – Musée d'Art Ancien, Lisbonne: pages 20, 21 et 22 Mario Novais: page 23 – Museum of Modern Art, New York: pages 29, 30 et 33 – Jacqueline Hyde: pages 30 et 34 – Paul Bijtebier: pages 31 et 32 – Galleria del Naviglio: page 32 Bacci Attilio: page 34 – Pierre Joly-Vera Cardot: pages 37 à 43 – Marc Lavrillier: pages 6, 46 à 48, 51 à 56, 59, 60 et 73 à 79 Françoise Masson: pages 24, 60, 61 et 65 à 67

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 49, 50, 57, 58 et 72 – Archives Amilcare Pizzi, éd.: page 2 – M. Richez: page 11 – Musée d'Art Ancien, Lisbonne: pages 12, 13 et 15
Pierre Joly-Vera Cardot: page 36
Françoise Masson: page 72

Notre couverture
Vitrail de la Passion de St-Germain-lès-Corbeil (vers 1225) qui figurera à l'exposition «L'Europe Gothique», ouverte à partir du 1^er^ avril au pavillon de Flore
(voir page 2 l'article de Louis Grodecki)

Notre prochain numéro
Sous le signe du Cancer – Le Chevalier Tempesta – Les Sulkas de Nouvelle Bretagne
James Tissot – Le Mobilier des Dieux
L'Œil du Décorateur.

Abonnements
France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—), G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 L'Europe Gothique, par Louis Grodecki
12 Les panneaux de Saint-Vincent et leurs énigmes, par Charles Sterling
25 Jacques Callot et Filippo Napoletano, par Walter Vitzthum
28 Avant et après Magritte, par Robert Lebel
36 Piotr Kowalski, par Pierre Joly

L'Œil du décorateur
46 Un couturier chez lui
50 L'appartement d'un styliste
54 Auditorium-Kaléidoscope
58 Une expérience d'espace-lumière
64 5 pièces-témoins
72 Papiers peints d'aujourd'hui

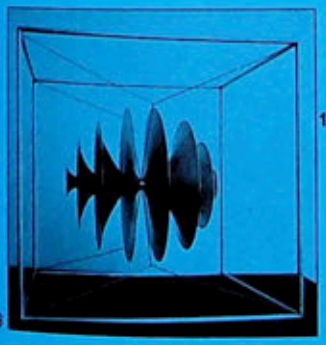
2

12

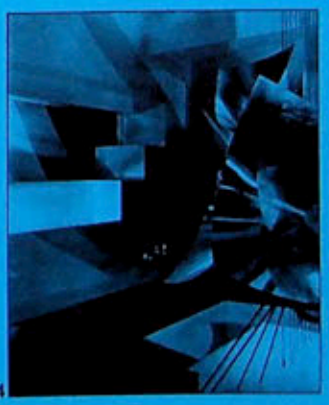
25

50

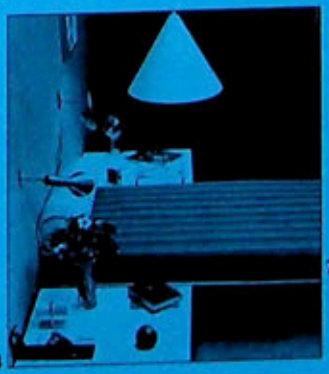
28

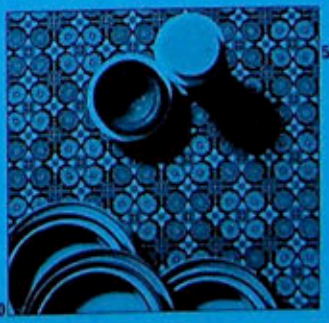

36

46


54

58


64


70

L

Quanc
à l'art
cherch
dévelo
XIIIe s
des dé
lignes
que le
tielle
lution
de ses
à se
est u
évolut
l'ense
dans
même
partic
ou la
chacu
même
comm
les pa
inféri
sion,
penda

L'EUROPE GOTHIQUE

LOUIS GRODECKI ANALYSE ICI LA TRÈS IMPORTANTE EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE CONSEIL DE L'EUROPE, QUI VA S'OUVRIR A PARIS, AU PAVILLON DE FLORE

2

Quand on cherche à opposer l'art gothique à l'art roman — on peut aussi ne pas le chercher, en observant la continuité du développement qui les unit aux XII^e et XIII^e siècles ou en constatant la fragilité des définitions et la difficulté de tracer les lignes de partage – on doit insister, ainsi que le fit Frankl, sur la différence essentielle de leur comportement dans l'évolution. Par la diversité de ses sources ou de ses tendances qui ne parviennent pas à se confondre et à s'unir, l'art roman est un vaste champ d'expériences; son évolution n'est pas cohérente, ni dans l'ensemble géographique de l'Occident, ni dans aucune de ses régions; il en est de même si l'on envisage les « techniques » particulières, l'architecture, la sculpture ou la peinture: le développement de chacune d'elles est comme contrarié, même dans des milieux les plus actifs comme le Languedoc, la Lombardie ou les pays de la basse Meuse et du Rhin inférieur, par des mouvements de régression, ou par des « scléroses » fixant le style pendant des décennies. Ce serait ainsi un « Seinstil », un « style étant », se cherchant sans se trouver, pendant que le gothique serait un « Werdenstil », un « style devenant », en progression continuelle, due à un principe dynamique interne, et non seulement aux conditions historiques et sociales nouvelles ou à l'adjonction progressive d'éléments variés, étrangers à son origine. Issu de source unique, l'art gothique se diversifie au cours de son développement, se ramifie à l'infini, selon les milieux qu'il conquiert ou la qualité particulière des moments historiques qu'il traverse. Il atteint sa plus grande diversité et sa plus parfaite expression à la fin du moyen âge. Une telle vue « globale », survol de l'histoire à très haute altitude, n'est certes pas un cadre valable pour des analyses particulières; il n'en reste pas moins vrai que ce schéma peut apporter quelque lumière à l'explication de l'« abrégé » de l'art gothique que nous propose l'exposition du Conseil de l'Europe, qui va s'ouvrir au Musée du Louvre.

Elle était, évidemment, très difficile à réaliser, comme celle de Barcelone, en 1961, sur l'art roman. Selon une doctrine souvent soutenue, et sans doute partiellement exacte, l'art gothique, et surtout celui du XIII^e siècle, s'exprime avec le plus d'autorité et de clarté dans l'architecture, ou plutôt dans la Cathédrale, monument religieux grandiose, vers lequel convergent et dans lequel se réalisent les principales et les plus nombreuses aspirations spirituelles et esthétiques des hommes de ce temps. En étudiant la succession de ces immenses édifices, depuis Sens ou Saint-Denis, du milieu du XII^e siècle, à travers Chartres jusqu'à Amiens ou Cologne, du milieu du XIII^e, on constate

1. Vitale da Bologna : « Baptême du Christ ». Fresque provenant de Santa Apollonia e Mezzarella, 1348/1349. Exemple de l'art de l'Italie giottesque, interprétant à sa manière le style gothique.

2. Arnolfo di Cambio : « Anges », provenant de la cathédrale de Florence, vers 1300. Œuvre d'un très grand maître alliant l'énergie stylistique de l'art gothique à un sens de l'harmonie proprement florentin.

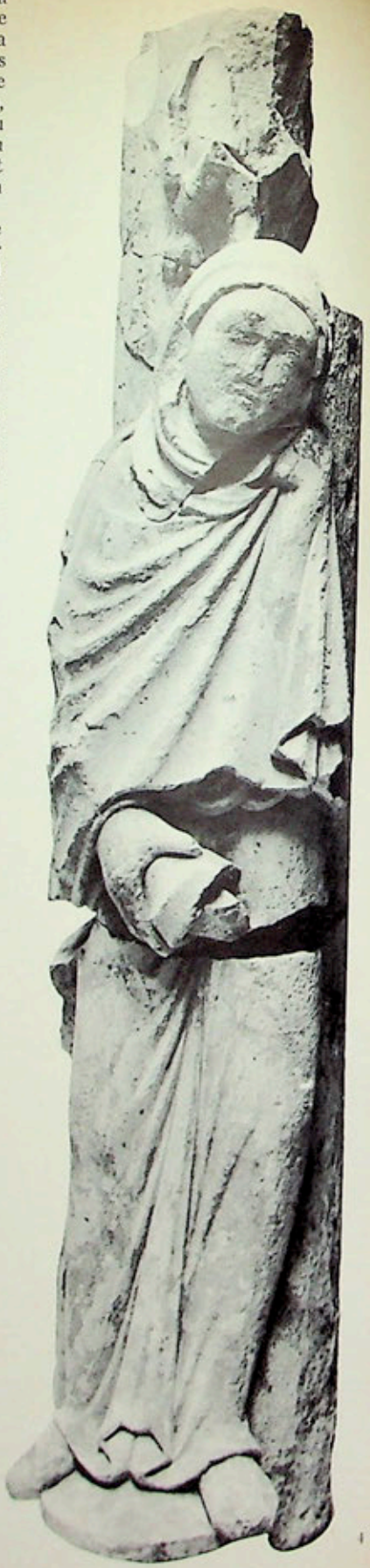
aisément une progression continuelle des formes et des structures, leur enrichissement ou leur « perfectionnement ». Ce sont aussi ces monuments qui sont chargés de la signification la plus vaste et la plus profonde: la Cathédrale est image cosmique de l'Eglise des vivants et des élus, miroir de toutes les connaissances, encyclopédie chrétienne (Emile Mâle); elle est aussi expression d'une « manière de penser le monde », semblable à celle de la scolastique thomiste (Erwin Panofsky). C'est l'architecture aussi qui montre le mieux les étapes de l'expansion du gothique hors de son berceau natal en France septentrionale, vers l'Angleterre, les Flandres, l'Allemagne, l'Espagne, l'Italie. Expansion difficile parfois, entravée par la force des résistances locales – comme dans l'Empire et, plus encore, en Italie – très lente quelquefois, comme en Europe centrale, mais presque continue; de génération en génération, les limites du gothique s'élargissent au XIII^e siècle, chaque rameau issu du tronc commun primitif poussant dans une direction légèrement différente, produisant une « variante » de l'*opus francigenum*, nom donné à l'art gothique en 1269 à Wimpfen en Allemagne. La Cathédrale est, enfin, le support majeur de toute activité artistique, sculpture – les portails –, peinture – l'emplacement, les dimensions et, jusqu'à les vitraux –, puisqu'elle en commande un certain point, la signification et la forme. On a même dit que les principales créations d'art de ces temps étant d'ordre monumental, les « techniques d'appoint », telles que le mobilier, l'orfèvrerie ou la miniature, subissaient l'emprise du « primat technique » de l'architecture et reprenaient les formes élaborées pour la Cathédrale.

Dans la mesure où cela est vrai, une réunion d'œuvres isolées, même de valeur exceptionnelle, ne touche pas à l'essentiel du siècle. Il faut aller plutôt à Chartres, à Strasbourg ou à York, pour voir du gothique, ou encore à Notre-Dame et à la Sainte-Chapelle de Paris... Pour l'exposition, on a extrait des grands monuments quelques œuvres qui évoquent cette « fonction architecturale » de l'art gothique, les éléments du jubé de la cathédrale de Chartres, des grandes statues de la cathédrale de Laon, l'étrange Moïse de Sainte-Marie d'York, le saint Denis de Bamberg... De la cathédrale du Mans ou transporta un majestueux vitrail de la Vierge, pris dans la fenêtre centrale du déambulatoire supérieur. Par son intérêt de nouveauté, la présentation des fragments du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne fut une initiative particulièrement heureuse.

Ce cloître, bâti entre 1160 et 1180 environ, détruit à la Révolution, n'était jusqu'ici connu que par des pièces disparates, réparties entre plusieurs musées et collections de France et de l'étranger. Des fouilles de MM. Pillet et Pressouyre, en 1963 et en 1967, permirent d'en retrouver le complément, suffisant à une restitution. L'ensemble est certes une œuvre exceptionnelle, près de 50 petites statues-colonnes ayant orné des piliers principaux, figurant des prophètes, des apôtres, des Vertus et des Vices, des Vierges sages et folles, tout un programme théologique vaste comme ceux des cathédrales. Des chapitaux historiés, des arcades ornées, complètent l'ensemble qui apparaît désormais comme une œuvre majeure de la « première sculpture gothique ».

Et nous voilà, devant ces œuvres presque inédites, face à un des problèmes essentiels de la définition de l'art gothique: dans quelle mesure ces sculptures « monumentales » par leur fonction dans l'architecture, empreintes encore du schématisme roman pour le dessin des plis (ou pour la taille des yeux, des cheveux...) se séparent-elles du style de Vézelay, d'Autun, de Moissac? Il faudrait, pour bien expliquer leur place dans l'évolution, citer longuement ici les textes de Wilhelm Vöge ou de Henri Focillon, montrer – et cette démonstration serait aussi valable pour la magnifique statue-colonne de Saint-Denis prêtée par le Metropolitan Museum de New York – comment la statue de portail ou de piédroit n'est plus ici une portion de mur, un relief obéissant à la stylistique imposée par l'édifice, mais une forme humaine ayant son propre volume, son propre axe, sa propre structure, devenue, en quelque sorte, monument en elle-même, et cessant d'être partie

3



1

intégrante d'un monument qui n'est pas elle.

Associée à l'architecture, certes, adossée au mur ou au support qui lui sert de « fond », elle gagne en liberté de comportement dans l'espace sans la conquérir jamais tout à fait – avant la Renaissance.

Elle gagne aussi en ressemblance à la vie, en « réalisme », comme on le disait autrefois. La stylisation superficielle, ce graphisme des plis, ce calme archaïque des visages, feront place, au début du XIII^e siècle, à la sécheresse presque byzantine du portail du Couronnement de la Vierge à Paris, à la rudesse des apôtres et des saints de la façade Sud de Chartres (« ces paysans beaucerons, rudes comme la pierre du pays », disait Focillon), à la subtilité « antiquisante » des statues de Reims ou au « cubisme » de certaines sculptures de la cathédrale d'Amiens, sans que la qualité essentielle du style soit modifiée: de décennie en décennie, de génération en génération, les volumes vont croître, les corps vont se dégager de leur support, les axes vont s'affirmer, s'infléchir, se rompre; une sorte de dynamisme interne, en condensant tous les effets sur le devant de la sculpture (son dos restant appliqué au mur), va créer une nouvelle « stylistique », proprement gothique, multiforme dans ses variantes, mais fidèle à son principe. Peut-être trouve-t-on là la justification de la notion du « style devenant » de Frankl...

On peut faire entrer dans un tel cadre de définition formelle presque toutes les sculptures du XIII^e siècle, et dans une certaine mesure même des œuvres plus récentes, jusqu'à Sluter ou jusqu'à Veit Stoss... Voici les reliefs du jubé de Chartres, scènes de l'Enfance, clefs de voûte, chapiteaux à feuillage... C'est encore une des « révélations » de l'exposition, car ces débris, célèbres mais pour la plupart invisibles dans les cryptes de

3. Statue de « saint Denis », provenant de la cathédrale de Bamberg. Vers 1245/1250. Œuvre d'inspiration française, traitée avec le sens expressif des ateliers de Bamberg.

4-5. Petites statues colonnes du cloître de Notre Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, entre 1160 et 1180 environ. Sculptures encore inédites venant d'un grand ensemble de la « première sculpture gothique ».

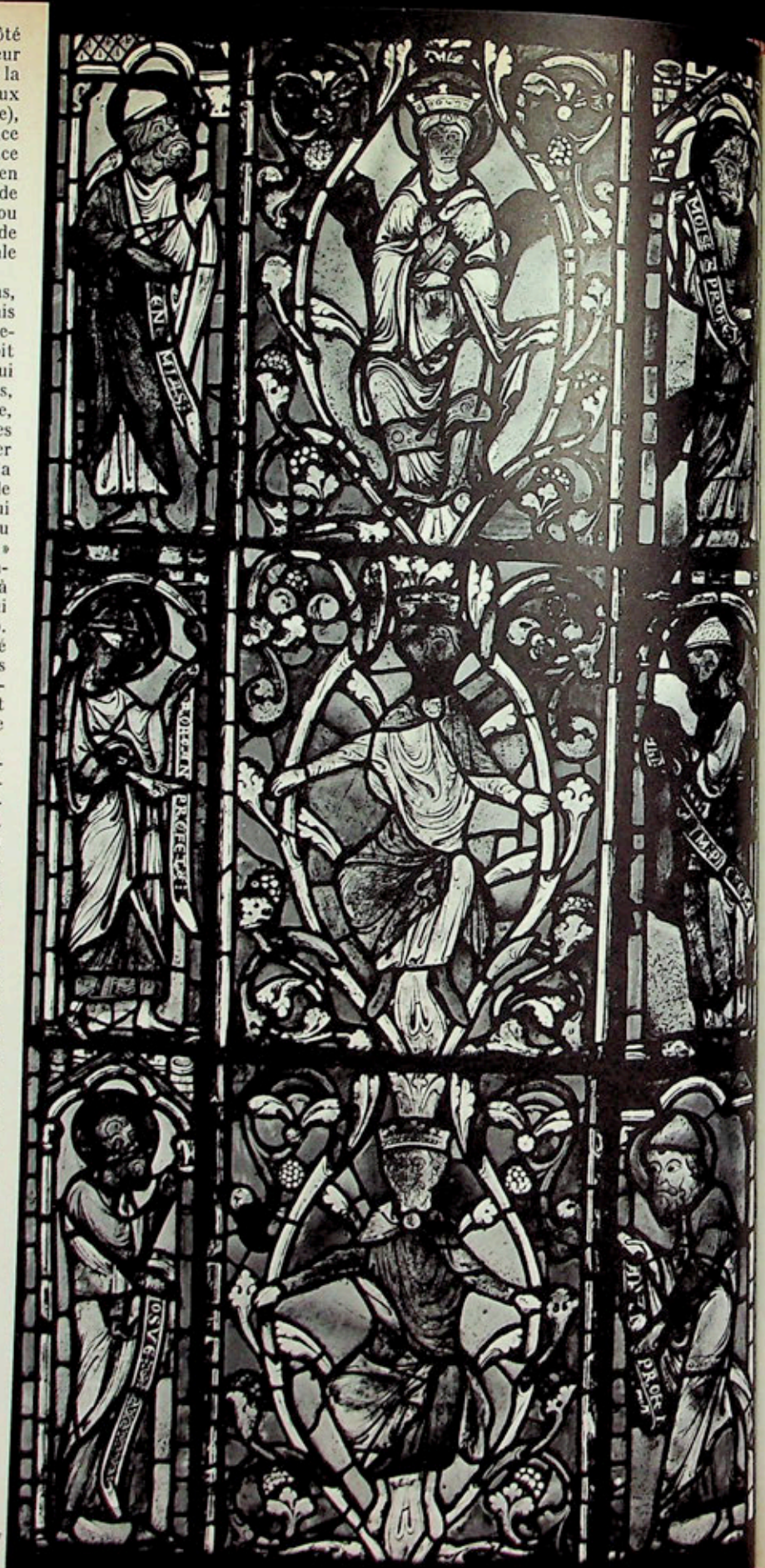
6. « Annonce aux bergers », relief provenant du jubé de la cathédrale de Chartres, vers 1235 (?). Par son style pittoresque, cette œuvre est l'une des plus étonnantes de l'art chartrain.

la cathédrale, sont présentés ici à côté d'une travée restituée, suggérant leur assemblage primitif. Ces scènes, comme la Gésine, ou même comme l'Annonce aux Bergers (avec son paysage pittoresque), ne se développent que dans un espace « réduit » tout juste suffisant à la présence ou au mouvement des figures; et il n'en est pas autrement des statues du jubé de Strasbourg, du milieu du XIII^e siècle, ou de saint Denis de Bamberg, ou encore de la Vierge et de l'Ange de la cathédrale de Burgos.

Ce style ainsi circonscrit – corps pleins, ayant leur propre valeur spatiale, mais artificiels dans leur situation d'adossement au mur qui les supporte – on en voit immédiatement, dans les échantillons qui nous sont présentés, les infinies variétés, qui tiennent aux moments de l'histoire, aux traditions et interférences impliquées par la géographie, et au génie particulier des maîtres. Laissons aux spécialistes la spéculation sur les « ateliers » du jubé de Chartres (ce « maître de la Gésine » qui travailla déjà au portail latéral Nord du transept, ce « maître du Sommeil des rois » qui fut un parisien, ce « maître de l'Annonce aux bergers » que l'on identifia – à tort – avec un imagier germanique, qui travailla plus tard à Naumbourg...). Essayons d'en comprendre la qualité particulière, comme aussi celle d'autres chefs-d'œuvre exposés, la « tête au bandeau » de Mayence, les bustes du Christ et de saint Thomas de Reims, l'archange Gabriel de Léon.

Il est clair que les valeurs « architecturales » ou monumentales ne nous importent plus; l'intensité stylistique, l'énergie formelle de ces œuvres, qu'elle soit exprimée par le volume, la ligne, ou même – comme dans la Vertu de Strasbourg – par des oppositions de lumière et d'ombre qui jouent sur le bloc de pierre, leur donnent une qualité individuelle, indépendante, se suffisant à elle-même. Les questions qu'elles imposent à notre jugement, quand elles sont ainsi séparées de leur contexte habituel, concernent plutôt le rapport entre le style et la vision du réel, ou, pour simplifier encore, entre le « naturalisme » et l'« idéalisme »; Dvořak l'a déjà montré, au début de ce siècle.

Qu'elles soient presque toutes œuvres d'art religieux, exprimant le sacré, représentant le divin ou le légendaire, ne leur confère pas automatiquement un caractère « irréel », ou « idéalisé ». Que de familiarité dans la conception du sacré, que de sympathie pour la nature réelle, pour les plantes et pour les bêtes, pour les travailleurs des champs et les bergers! Mais l'essentiel n'est pas là, il est plutôt dans la recherche de l'élégance formelle, de noblesse chevaleresque, de subtilité expressive; à partir du milieu du XIII^e siècle déjà, en France du Nord d'abord, et bientôt dans toute l'Europe, une recherche de préciosité – comme celle de la littérature courtoise – tournera vers une sorte de maniérisme. Certes, on remarque mieux cette tendance dans la petite sculpture – les ivoires, l'orfèvrerie – mais la grande statuaire n'en est pas exempte, par ses flexions et ses hanche-



8

versé ça et là par un souffle nouveau, expressif ou « réaliste », s'achemine vers le style « international » de 1400, que nous montra, il y a six ans, l'exposition européenne de Vienne. Peut-être ce siècle est-il, en ce qui concerne la sculpture, moins bien représenté que ne l'est le XIIIe; c'est par la petite sculpture, par les arts « somptuaires » et surtout par la peinture que nous pouvons comprendre cette nouvelle phase du style gothique.

Mais, pour comprendre la peinture gothique, il faut remonter beaucoup plus loin, voir comment, à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle, elle s'affirme au sein de ce style. Elle est alors dominée par la technique « monumentale » du vitrail,

7. « Arbre de Jessé », Vitrail de Saint-Germain-lès-Corbeil, vers 1225. Adaptation d'un thème du XIIe siècle, dans le style parisien de la peinture sur verre.
8. « Ange Gabriel », provenant du portail central du croisillon sud de la cathédrale de Léon, vers 1260. Œuvre d'inspiration française dérivée d'Amiens et de Reims.
9-10. « Têtes du Christ et de Saint Thomas » provenant de la tour nord de la cathédrale de Reims, 2e moitié du XIIIe siècle (Vers 1260?).
11. Détail du tombeau de Jean, fils de saint Louis, mort en 1248. Primitivement à l'abbaye de Royaumont, ce tombeau en cuivre et émail se trouve maintenant à l'ancienne abbatiale de Saint-Denis.

9

10

11

ments de silhouette, par les délicatesses des retombés des plis, traçant des méandres, par la finesse aiguë des visages. Avec plus de raffinement en France du Nord, avec plus d'insistance expressive en Allemagne, avec plus de fantaisie et d'imagination en Angleterre, l'art gothique nous propose toujours des images sublimées en quelque sorte, « irréelles ».

Le maniérisme du XIVe siècle, de plus en plus diversifié selon les influences reçues – et l'art italien va jouer ici un rôle essentiel qu'il n'a pas connu auparavant – tra-

même si des chefs-d'œuvre de l'enluminure, comme la Bible de la cathédrale de Winchester, ou le Psautier de la reine Ingeburge de Chantilly, tous les deux absents de l'exposition, constituent des points de repère essentiels dans la « mutation ». Dans le pays qui fut le berceau du style, l'Ile-de-France, le développement du vitrail, à Chartres par exemple, est prodigieux. Sans lui, l'architecture gothique eut été différente, car c'est le désir d'enrichir la Cathédrale, de l'éclairer par des vitraux multicolores, qui fit agrandir les ouvertures et rechercher des moyens constructifs qui permettent ces effets proprement visionnaires.

On a déjà montré depuis longtemps – ce fut la thèse d'Arthur Haseloff au début de ce siècle – que toute la peinture au XIIIe siècle au Nord des Alpes, la fresque comme la miniature, subirent l'empreinte de l'esthétique du vitrail, aussi bien dans sa couleur saturée, mêlée aux fonds d'or brillants comme des verres translucides, que dans le graphisme de la forme, cernée de traits, que dans les compositions,

distribuées par médaillons, par rectangles, assemblés en figures centrées, en étoiles. Les peintures murales de la Sainte-Chapelle de Paris ont pour fonds des verres incrustés; les peintures pariétales des « stavkirker » de Norvège, quelquefois presque « populaires » dans leur simplicité, manifestent la même influence.

Les premiers vitraux de l'exposition datent des environs de 1200, une figure d'archevêque de Saint-Remi de Reims, les scènes de la légende de Théophile venant de Laon, et, d'une époque à peine plus récente, les scènes de la vie de saint Nicolas de Bourges, les éléments des « belles verrières » de Rouen, les admirables scènes, inconnues du public (et même des spécialistes) de Saint-Germain-lès-Corbeil, quelques fragments anglais de Canterbury. Ici encore, en les contemplant dans des fenêtres d'un musée, isolés des édifices pour lesquels ils ont été faits en tant que parois, nous sommes saisis par l'énergie de leur style, par leur « irréalisme » fondamental, qui leur vient non seulement de leur matière ou de la technique de leur fabrication par petites pièces soigneusement assemblées, mais surtout de la « vision » des formes vivantes incorporées dans un espace artificiel. Les particularités stylistiques propres à chaque atelier sont exaltées, en quelque sorte, par cette vision rapprochée, la présentation d'exposition: ce peintre de Bourges, que nous avons appelé le « maître du Bon Samaritain », au dessin presque caricatural des visages et des membres, il faut le comparer au maître presque «classique» de Laon, dessinant des figures harmonieuses, des compositions bien équilibrées.

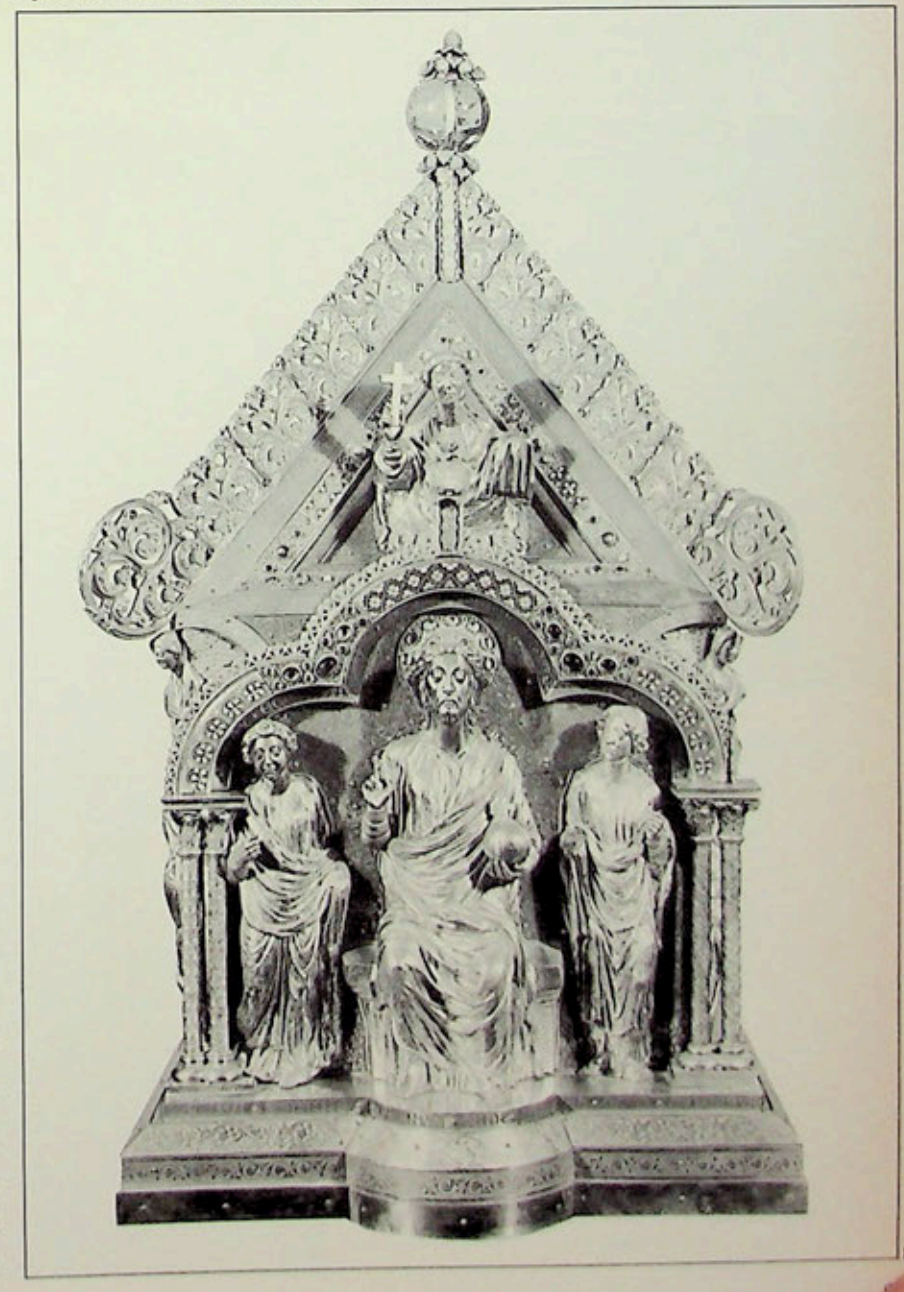
Où est, dans tout cela, l'emprise de l'architecture?

Peut-être l'apercevons-nous un peu mieux dans la Vierge de la cathédrale du Mans, grandiose par ses dimensions, hiératique par son attitude; mais c'est une voie que l'art du vitrail ne conservera pas au cours de son évolution, même si, au début de siècle, Chartres et Bourges, dans les immenses fenêtres hautes des vaisseaux, en ont donné l'exemple. Depuis les années 1240-1250, les ateliers parisiens introduisent les subtilités d'un style « miniature »: à Troyes, dans les petites scènes faites pour l'église Saint-Urbain, la préciosité extrême de la technique, l'échelle menue de la coupe, la subtilité de la couleur, remplacent les formes plus grandioses.

Avec la Vierge à l'Enfant, venant de Fribourg-en-Brisgau, avec les panneaux

de Saint-Ouen de Rouen, nous sommes en plein « maniérisme » gothique, comparable à celui de la miniature, de l'ivoirerie, de l'orfèvrerie, des broderies anglaises.
L'hypothèse qui explique, en partie tout au moins, cette évolution de la peinture sur verre, est celle de l'influence grandissante des techniques de la miniature: en France tout au moins et en Angleterre – car l'Empire suit alors sa voie propre – l'entourage des verrières par des fonds blancs et perlés, « à grisailles », oblige les peintres-verriers à rendre plus claire et plus subtile la gamme des couleurs, à davantage insister sur le détail de l'ornement peint au « jaune d'argent », brillant comme l'or des manuscrits. Ainsi l'évolution dans ce domaine est complexe: éveillée au style gothique par l'art du vitrail – que l'on regarde la Bible Moralisée de Vienne, dont les pages sont, vers 1230, des véritables copies de vitraux – l'enluminure progressa plus vite, au milieu du XIII^e siècle, élabora sa propre stylistique précieuse, menue, irréelle par la variété de l'ornement et la fantaisie du décor figuré – pour l'imposer ensuite au vitrail, comme elle l'a imposé aux premières peintures sur panneaux de l'Angleterre ou de l'Allemagne. Rien n'est plus intéressant à ce point de vue que de voir les manuscrits anglais de 1300, le merveilleux Psautier Ormesby, aux marges surchargées de grotesques, de feuillages, de petites scènes. L'art parisien des ateliers de Jean Pucelle reprend, avec plus de subtilité et moins de verve, ces inventions qui n'ont plus aucun rapport avec l'esthétique de la Cathédrale.
On peut prolonger cette série d'observations sur l'indépendance grandissante des techniques devant les miniatures et les tableaux du milieu du XIV^e siècle venant des maîtres de la Bohême impériale de Charles IV: le *Liber Viaticus* de Jean de Středa – un des plus beaux manuscrits du monde – la Crucifixion, du musée de Berlin, un panneau du « Maître Theodorich » du château de Karlstein. Certes, nous dépassons peut-être, avec ces œuvres, les limites strictes du développement du gothique septentrional et empiétons sur la période de l'« art international » de 1400, avec ses propres tendances, touchées par l'expansion de l'art italien.
Et l'Italie? Elle est présente à l'exposition par des œuvres de grande beauté et d'une certaine étrangeté, au voisinage de la sculpture française, allemande ou anglaise, à proximité des vitraux de France, de Suisse ou d'Autriche. Une vieille tradition – elle remonte à Filarete ou à Vasari, au XV^e et au XVI^e siècles – veut que l'Italie ait résisté victorieusement à l'apport du gothique septentrional, et qu'elle ait tenté, dès le XIII^e siècle, une première « renaissance ». On voit aujourd'hui ce qu'il y a de simpliste dans une telle doctrine, qui néglige Saint-François d'Assise, les églises angevines de Naples, ou – sans même parler de la cathédrale de Milan – Sainte-Marie-Nouvelle ou Sainte-Croix de Florence. Certes, l'architecture gothique florentine n'est pas tout à fait celle de la France ou de l'Allemagne: un autre sens de l'espace y préside, une autre conception de la grandeur. C'est un de ces « gothiques particuliers », nés de la réaction d'un pays gorgé des traditions millénaires.
Mais ce n'est pas de l'architecture qu'il s'agit ici, mais des arts figuratifs. Une lente, très lente évolution semblait d'abord orienter les sculpteurs italiens dans le même sens, dans la même direction que les imagiers gothiques français: les reliefs des Mois de la cathédrale de Ferrare et plus encore l'art de Benedetto Antelami à Parme « dépassaient » l'art roman, le niaient par la liberté propre de la figuration, par le sens de l'espace réduit, abritant la forme pleine. Dans quelle mesure la « renaissance méridionale » de Naples, de Capoue ou de Castel del Monte, sous Frédéric II, le renouveau byzantin vénitien suivant la IV^e croisade, ont-ils contrarié ce mouvement? Les influences françaises dans le domaine de la miniature et l'art byzantinisant dans la peinture murale se partagent le siècle.

12. « Vierge en ivoire » de Giovanni Pisano. Par son style presque monumental et son exécution raffinée et précieuse (la tête de l'Enfant), cette œuvre, proche de 1300, est un des meilleurs exemples de la pénétration gothique en Italie.
13. « Diptyque Salting », ivoire anglais, vers 1325. Londres, Victoria & Albert Museum. Une des œuvres les plus significatives de l'ivoirerie anglaise, où apparaît déjà un décor « flamboyant ».
14. « Détail de la chasse de Notre-Dame de Tournai », achevée par Nicolas de Verdun en 1205. Cathédrale de Tournai.



14

Le génie de Niccolo Pisano, amalgamant les souvenirs de l'âge roman, reprenant les formes antiques romaines, ouvre pourtant la voie à la vraie sculpture gothique, celle de Giovanni Pisano, d'Arnolfo di Cambio, de Giotto.

C'est donc à la fin du XIII^e siècle seulement et au XIV^e, que l'Italie adhère à l'art gothique – et plusieurs œuvres capitales de cette période sont venues à l'exposition: la Justice de Giovanni Pisano, la statue de Henri VII de Tino di Camaino, un médaillon du Campanile de Florence de Giotto, les Anges de la cathédrale de Florence d'Arnolfo di Cambio. Et il devient tout de suite évident que l'Italie donne alors de ce style une interprétation de qualité inégalée, à la même époque, dans le Nord. Aussi bien dans sa peinture que dans ses reliefs, Giotto réalise avec la même force et énergie que les sculpteurs des cathédrales françaises la « vision » gothique de l'espace – à peine assez profond pour contenir les corps et les gestes – le dynamisme des volumes comme « adossés » à leur fond, la spiritualité si particulière du gothique, faite de majesté et d'irréalisme, et aussi de familiarité avec le sacré. Cette confrontation du grand maître florentin avec ses « sources » septentrionales, est un des enseignements majeurs de l'exposition du Conseil de l'Europe.

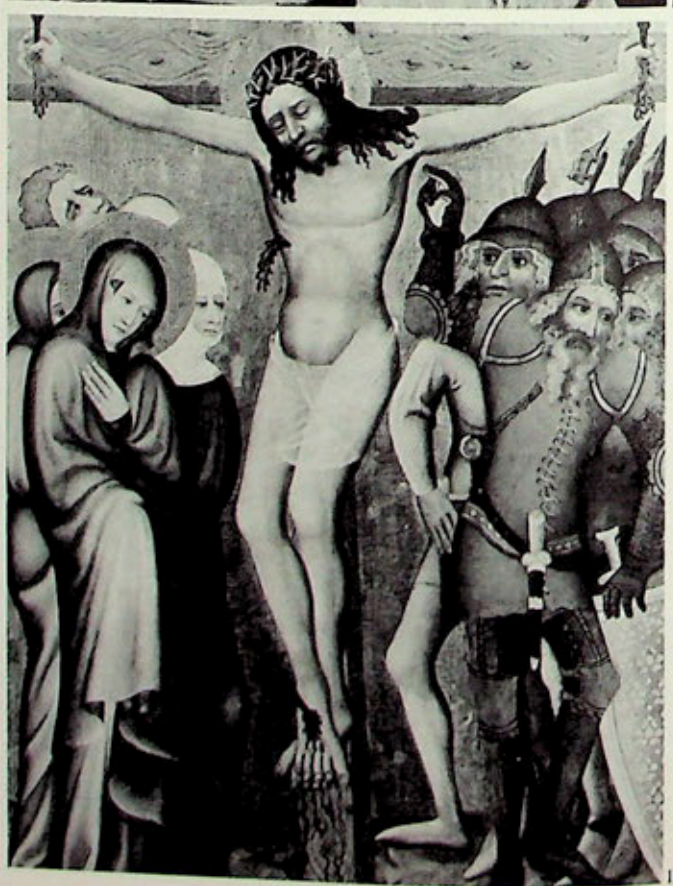
Quelques chefs-d'œuvre de la peinture murale italienne « gothicisée » par l'exemple de Giotto, ou par celle de Simone Martini, complètent la participation italienne. De Simone, il y a les *sinopie* de Notre-Dame-des-Doms d'Avignon; le Triomphe de la Mort d'Orcagne nous conduit vers le milieu du XIV^e siècle, et exprime un autre moment déjà que le délicieux « maniérisme » de Martini: une inspiration dramatique, évoquant les malheurs de la Peste Noire et l'art de la fin du Moyen Age. C'est l'Italie sans doute qui, la première, après une évolution étonnamment rapide, comme portée par l'impatience des milieux exceptionnellement féconds, « accomplit » l'évolution du gothique et laisse prévoir son remplacement ou sa destruction.

Peut-être est-ce pour la première fois que — *de visu* — nous constatons grâce à cette exposition l'unité essentielle de l'art gothique, dans l'évolution de ses formes se dégageant toujours davantage de la règle « monumentale » première, et la diversité des interprétations de ce style, nationales, régionales, ou même individuelles, celles que nous proposent des grands maîtres, comme Arnolfo di Cambio ou Giotto, ou tels auteurs anonymes des vitraux de Saint-Ouen de Rouen ou du *Liber Viaticus* de Prague.

Si vous voulez en savoir davantage

Le nombre de travaux de synthèse sur l'art gothique est très grand (énuméré, par exemple, aux pp. 227 à 240 de l'ouvrage posthume de M. Aubert (complété par J. A. Schmoll Gen. Eisenwerth): *Le gothique à son apogée*, Paris, 1964); il faut surtout voir l'exposition elle-même, réalisée par M. Pierre Pradel, de l'Institut, Conservateur en chef des Musées Nationaux.

15



16

17

15. « Vierge à l'Enfant ». Musée de Vienne (Belvédère). Provient de l'église « Am Sonntagsberg ». Vers 1370. 16. « Crucifixion », provenant du monastère d'Emmaüs, à Prague. Vers 1350-1370. Prague, Galerie Nationale. 17. « Antependium brodé de Château-Thierry », travail français du milieu du XIVe siècle, sous influence anglaise, œuvre encore inédite et mal étudiée.

LES PANNEAUX DE SAINT [NO

par Charles Sterling
avec la collaboration de Mrs Jean Rosenwald

1

2

Que faut-il de nos jours pour que la renommée d'une œuvre d'art « descende dans la rue »? Une seule condition: il faut que cette œuvre devienne l'objet d'un fait divers. Le vol, c'est excellent; la *Joconde* lui doit d'être le tableau numéro un du Louvre, alors que devant la *Vierge du chancelier Rolin* de Van Eyck, chef-d'œuvre d'une importance égale et mieux conservé, donc plus complet, le visiteur non informé ne s'arrête que rarement. La suspicion jetée sur l'authenticité? C'est encore mieux; il y a procès, on jongle avec des millions, on peut se moquer des experts. Suicide d'un critique à la suite d'une controverse passionnée? En voilà une aubaine sensationnelle. C'est précisément ce qui arriva en 1929, au sujet des *Panneaux de saint Vincent* attribués à Nuno Gonçalves, peintre portugais du XV^e^ siècle. On a tant écrit sur ces peintures qu'il suffit aujourd'hui de parler simplement des *Panneaux* pour être aussitôt compris. « Os Painéis » représentent au Portugal un problème d'un brûlant intérêt national.

Leur intérêt artistique et historique le justifie pleinement. Ils sont une des créations majeures de la peinture européenne de ce XV^e^ siècle qui pourtant abonda en puissants inventeurs de formes. Et ils constituent une page d'actualité historique aujourd'hui exceptionnelle dans le patrimoine pictural du Moyen Age finissant au nord des Alpes, car il ne nous reste plus dans cet ordre de représentation que des miniatures, des fresques et des tapisseries relativement peu nombreuses.

Depuis 1895, on a écrit sur les *Panneaux* plus de 70 articles et livres pour ne compter que les études qui s'en occupent spécialement. Pourtant, les résultats certains, ceux sur lesquels tout le monde s'accorde, sont minimes. Chaque interprétation nouvelle s'est trouvée promptement contredite. Souvent d'ailleurs interprétation et réfutation rivalisaient d'arbitraire. La plupart des auteurs, au lieu d'affronter les *Panneaux* avec un esprit libre de toute idée préconçue, cherchaient surtout à démolir les thèses des autres. Les livres étaient surtout des bibliographies critiques et dans la jungle d'hypothèses, on piétinait. Un livre récent, après avoir soigneusement rapporté toutes les opinions n'en tirait aucune conclusion positive. « On ne sait ni quelle est l'identité du saint représenté sur les deux tableaux (centraux), ni qui sont les personnages dont il est entouré, ni les motifs qui ont présidé

1 à 6. ATTRIBUÉ À NUNO GONÇALVES. *Les* Panneaux de Saint-Vincent *(Musée de Lisbonne). Leur thème véritable: la glorification de la « croisade co très probablement pour le monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs, à Lisbonne.*

INCENT ET LEURS "ENIGMES"

A la mémoire de José de Figueiredo, le grand pionnier

4

5

6

exécution d'une œuvre aussi grandiose, ni l'endroit où elle a été placée ». (2) On aurait pu ajouter: ni le thème iconographique — la signification spirituelle — de cet ensemble, ni sa date.

Cependant, l'étude menée exclusivement ou presque par des critiques portugais était très méritoire. Elle ne m'a jamais paru vouée à un tel (l'scepticisme. Et si j'ai commencé à m'y intéresser sérieusement, ce n'est pas seulement parce que j'admire les *Panneaux* mais aussi parce que j'étais persuadé que plusieurs de ces historiens ont approché la vérité et qu'ils ont été contredits à tort. (3) Cependant, il s'agissait toujours d'une vérité partielle, ne concernant qu'un problème important mais accessoire: la désignation de l'événement historique qui a pu inspirer les peintures, l'identification de tel ou tel personnage. Jamais on n'a songé à pénétrer la signification profonde de l'ensemble dont la clé est de toute évidence donnée par la présence de deux livres que l'artiste déploie ostensiblement devant nos yeux (fig. 3 et 6 et fig. 9 et 10). Nous verrons que ce n'est pas là seulement le secret du thème iconographique des *Panneaux* mais en même temps la base de la solution des problèmes accessoires. Le thème spirituel de cet ensemble n'est point comme on le dit faute de mieux la *Vénération de saint Vincent (ou d'un saint inconnu) par toute la société portugaise*. Il est à la fois plus mystique et plus glorieux, plus digne de l'effort de la nation portugaise à un moment critique de l'histoire de l'Occident chrétien.

Je limiterai ici la polémique au strict nécessaire. Mais, pour les points importants, je ne manquerai pas de citer les auteurs qui les premiers arrivèrent aux conclusions qui sont aussi les miennes. (4)

Les *Panneaux* auraient été remarqués dès 1882, entre les mains des maçons occupés à réparer l'ancien Palais du Patriarche à Lisbonne. Avant 1772, c'était le monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs. Ce monastère a été fondé en 1147 par le grand roi Alphonse I (Afonso-Henriquez) pour commémorer la victoire qui arracha aux Maures Lisbonne. Le souverain y installa les chanoines réguliers de saint Augustin. Ce choix de l'ordre monastique, cette conjonction entre saint Vincent et saint Augustin étaient profondément motivés. Car le culte de saint Vincent, né à Saragosse et martyrisé à Valence (304), devait davantage à saint Augustin (Sermons 274-277) qu'à Prudence

roisaise contre les Maures sous l'égide de saint Vincent, à l'occasion de la conquête d'Arzila et de Tanger, en 1471. Peint entre 1471 et 1481,

(Peristephanon, Ve hymne) ou à la Légende Dorée. Jouant sur les mots, le subtil docteur fit de Vincentius le synonyme de Victorieux, de Vainqueur. La Légende Dorée appellera le jeune diacre dont l'esprit indomptable eut raison de ses bourreaux « le soldat invincible ». Il devint dès 1147 le patron des victoires sur les Maures, une sorte d'équivalent portugais de Santiago en Espagne; il sera le patron de Lisbonne, de l'armée, des navigateurs, de la famille royale. En 1173, on transporta à Lisbonne son corps miraculeusement arrivé par la mer de Valence et échoué dans l'Algarve, au promontoire qui porte le nom de cap Saint-Vincent. Bien entendu, le nouveau monastère convoita cette insigne relique; et lorsque, par décision royale, elle fut déposée à la cathédrale, il réussit à s'assurer une partie du crâne du martyr. Ainsi, ce monastère devint, avec la cathédrale de Lisbonne, le haut lieu du culte de saint Vincent au Portugal. Fondation royale, il jouissait d'une autonomie relative vis-à-vis de l'archevêque, il dépendait plus directement du souverain et de la Chambre royale.

Né d'une victoire sur les Maures, il s'associa désormais étroitement à la politique de la *reconquista*, aux incessantes guerres marocaines. Dès le règne de Sanche Ier (1185-1211) cette tradition est patente: avant d'attaquer l'Algarve, encore entre les mains des musulmans, le roi demanda au prieur Dom Payo des oraisons propitiatoires; après la victoire, sa reconnaissance fut généreuse. Nous verrons que lors de la victoire majeure sur les Maures, en 1471, le monastère, dans la personne de son prieur, jouera un rôle actif en Afrique.

Les conditions dans lesquelles s'accomplit la conquête de Lisbonne, en 1147, doivent être présentes à l'esprit car elles comptent pour l'interprétation des *Panneaux*. Au moment où Alphonse Ier assiégeait la ville, une flotte transportant des croisés anglais, français, allemands et Flamands, longeait les côtes portugaises en route vers la Terre Sainte. Le roi réussit à persuader ces chevaliers de commencer leur croisade au Portugal. Leur aide fut décisive. Plusieurs parmi ceux qui tombèrent s'auréolèrent de la sainte gloire des martyrs. Un seigneur allemand que le chroniqueur des chanoines réguliers, Nicolao de Santa Maria (1668) appelle Dom Henry, a été enterré dans le nouveau monastère et son apparition miraculeuse guérit deux de ses compagnons. Son cercueil et son tombeau devinrent de précieuses reliques. Jointes aux autres et notamment au fragment du crâne de saint Vincent, elles attirèrent au monastère une foule de pèlerins; on construisit pour ceux-ci et pour les pauvres un hospice qui subsista jusqu'au règne de Jean II (1481-1495). En 1582, la vieille église monastique, ruinée, fut remplacée par une église nouvelle (construite par Terzi) et les objets qui lui appartenaient furent transportés. Nous connaissons la liste de ses reliques: on y trouve, après un fragment de la Vraie Croix et la tête de sainte Marguerite (acquis sous Alphonse Ier) «la troisième relique notable, celle du glorieux martyr saint Vincent, patron de ce monastère, qui est gardée dans un coffre doré, placé au centre, c'est une partie de la tête du saint martyr »; et plus loin: « Le cercueil et la palme du saint chevalier Dom Henry, l'Allemand, ainsi que son tombeau. » (5)

Le problème le plus discuté parmi ceux que posent les *Panneaux* est l'identité du saint qui, apparaissant par deux fois, domine l'ensemble. On s'obstine, contre l'évidence, a contredire José de Figueiredo qui, dès 1910, a reconnu en lui saint Vincent. Il est vêtu en diacre et il est nimbé: on ne connaît que trois saints diacres, Etienne, Laurent et Vincent. Les deux premiers sont exclus, là-dessus tout le monde est d'accord. Il est jeune, tel que le décrit la Légende Dorée. Il est coiffé d'un bonnet: trait rare mais qu'on retrouve — George Kaftal l'a observé en 1942 — dans la peinture contemporaine de l'Aragon, patrie de saint Vincent, l'un des foyers principaux de son iconographie. (6) On objecte que c'est là un exemple « exceptionnalissime », qui ne saurait compter pour le Portugal. (7) Ce raisonnement est contraire à la méthode historique élémentaire. Il suppose que ce qui s'est conservé représente tout ce qui existait dans le passé. Or des centaines de peintures, de fresques, de tapisseries et d'enluminures du XVe siècle — même en Espagne où il reste encore tant d'œuvres — ont disparu. Des centaines d'autres n'ont pas encore été étudiées, surtout du point de vue iconographique. Cela vaut à plus forte raison pour le Portugal dont il ne nous reste de cette époque que des débris. Dans ces conditions, la règle pour l'historien doit être exactement contraire: la présence d'un seul exemple doit suffire pour le mettre en éveil, elle l'oblige à compter avec la possibilité, et même la probabilité de l'existence d'autres exemples. Et nous verrons tout à l'heure, à propos de saint Vincent et de ses attributs, qu'il est toujours possible de retrouver un témoignage ancien passé inaperçu.

On a beaucoup écrit sur l'absence dans les *Panneaux* des attributs de saint Vincent habituels au Portugal: la palme du martyr, le petit vaisseau qui apporta sa dépouille au cap Saint-Vincent, les corbeaux qui l'accompagnaient, ou le corbeau gigantesque qui défendit son cadavre menacé par des bêtes sauvages et les oiseaux de proie, la meule qui accrochée au corps refusa de couler. C'était passer à côté des deux aspects

7. Le Panneau des Connétables. *Saint Vincent confie aux Connétables successifs de l'expédition d'Arzila le commandement de l'armée.*

8. Attribué au Maître de Cardona. Vers 1410 (Musée épiscopal de Vich). Les trois émissaires du roi Alphonse V de Portugal trouvent le corps de saint Vincent qui émerge miraculeusement de la mer, après la rupture de l'ancre et malgré la meule qui le retenait au fond. Auprès du corps, le miraculeux rouleau de cordes qu'on voit également aux pieds de saint Vincent dans le Panneau des Connétables *(fig. 7).*

essentiels, l'un purement iconographique, l'autre artistique. L'iconographie médiévale n'était jamais rigide, elle n'obéissait pas aux règles fixes, que l'on se plaît à invoquer comme si on les connaissait toutes. C'était une pensée vivante qui en face des tâches nouvelles exploitait la tradition de façon créatrice, surtout si le théologien qui la surveillait collaborait avec un grand artiste. Le rôle que le saint joue dans les *Panneaux* et la conception artistique de leur auteur, voilà ce qui doit être considéré en premier lieu. Il est évident que le saint n'est pas introduit dans ces scènes comme une image iconique de dévotion, qu'on devrait s'attendre à voir chargé de ses attributs. Il y apparaît, au contraire, dans un contexte narratif, il est intimement mêlé à une action humaine pour l'inspirer, la diriger. Et le peintre est un des réalistes les plus stricts du temps. Que ferait saint Vincent au milieu de ces soixante personnages du XV^e^ siècle, qui sont autant de portraits, de son petit navire, de son corbeau, de sa meule? Que ferait le grand réaliste avec ces jouets hors de proportions, incongrus? De tous les attributs traditionnels du saint il n'a choisi que ceux dont l'éloquence était, nous le verrons, indispensable au thème spirituel de l'ensemble et dont l'échelle réelle ne pouvait le gêner: le livre des Evangiles, attribut essentiel des diacres et dont le texte parfaitement lisible est capital; le grand rouleau de corde mis en évidence, dont il a fait une des natures mortes les plus puissantes du XV^e^ siècle. Dans ce dernier attribut, José de Figueiredo a reconnu la corde dont il est question dans une version de la légende vicentine connue par un manuscrit conservé au XVII^e^ siècle à Douai et citée par Julio de Castilho, en 1885. On l'a contredit avec force d'arguments savants (8). On prétendit que la version de Douai était bizarre, relativement récente, qu'elle ne suivait pas la tradition portugaise et qu'il n'existe pas d'exemple dans l'iconographie vicentine où la corde eût figuré comme un attribut isolé. Rien de plus imprudent que de s'attaquer à un texte ancien sous prétexte qu'il ne s'accorde pas avec les autres. Car, premièrement, la version de Douai commence par exalter l'initiative du grand roi Alphonse I^er^ dans la récupération du corps de saint Vincent, ce qui n'est certes pas le fait d'un auteur étranger, indifférent à la gloire hagiographique du Portugal. Et, deuxièmement, il existe bel et bien une peinture ibérique du début du XV^e^ siècle qui illustre fidèlement la version de Douai et qui met en évidence le rouleau de corde comme un attribut isolé.

Cette version raconte qu'Alphonse I^er^ manda trois prud'hommes à Valence pour retrouver le corps du saint martyr afin de le ramener à Lisbonne. En pleine mer, voulant détendre leur voile, les émissaires s'aperçurent qu'ils manquaient de corde. Mais un rouleau de corde « long de six coudées » surgit miraculeusement des flots. Dieu et le saint protégeaient la pieuse entreprise et lui prêtèrent une aide tangible. Or, un retable de 1410 environ (probablement catalan, attribué au Maître de Cardona), au Musée épiscopal de Vich, montre, à la suite des épisodes habituels de la légende vicentine, les trois émissaires portugais émerveillés par la découverte du corps du saint et auprès de ce corps, émergeant de la mer et bien isolé, le rouleau de corde soigneusement arrangé par les mains expertes des marins (dont le saint était le patron), tout comme dans les *Panneaux* de Lisbonne (fig. 8). Nous verrons que cet attribut vicentin chargé d'allusion symbolique ne pouvait trouver de meilleure place que dans la scène où il figure. Le problème de l'identification du saint est donc définitivement réglé.

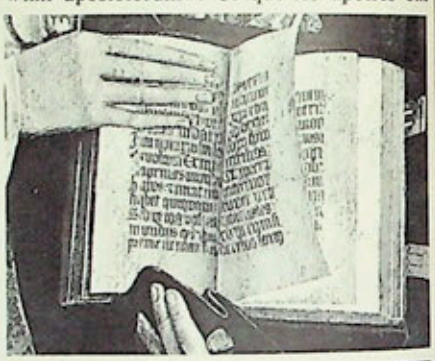
Mais venons en maintenant au principal. J'ai mentionné les deux livres ouverts qui se font pendant et s'imposent au spectateur. Quiconque est familier de l'art médiéval ne peut ne pas s'apercevoir que ce ne sont pas là de simples accessoires ou même des attributs mais les instruments d'un message capital. Il n'est pas moins patent que ce message consiste en une corrélation typologique entre le Nouveau et l'Ancien Testament. On sait depuis le livre de José de Figueiredo, que le texte que montre saint Vincent reproduit en partie les vers 28 à 31 du chapitre XIV de l'Evangile de saint Jean (fig. 9). Dans ce texte, le Christ s'adresse aux apôtres; il fait allusion à sa prochaine Ascension et il fortifie leur foi en face du « Prince de ce monde », l'Antéchrist. Ce passage fait partie de la messe célébrée à la Pentecôte, il y figure en tant que symbole de la propagation de la foi par les Apôtres après que le Saint-Esprit eut descendu sur eux. Observation lumineuse faite en 1925 par Jaime Cortesão mais dont lui-même ni personne d'autre n'a tiré les conclusions qui s'imposent.

Ne nous hâtons pas de tirer les nôtres sans comprendre ce que signifie le texte de l'autre livre, celui que tient un Juif dans le dernier panneau (fig. 10). Ce volume dont les pages sont en train de tourner de droite à gauche est de toute évidence la bible hébraïque, la bible d'un commentateur, car ses marges portent des gloses écrites en petits caractères (9). Mais de l'avis de plusieurs spécialistes l'écriture hébraïque est simulée, c'est une imitation due à un artiste qui ignorait cette langue (10). Comment savoir quel passage ce texte fictif est censé évoquer?

Aujourd'hui, après un demi-siècle de recherches iconographiques, nous ne sommes pas sans ressources pour retrouver quel fut le texte de l'Ancien Testament que les théologiens médiévaux mettaient en parallèle avec le texte de saint Jean concernant la Mission des Apôtres et la Pentecôte. Si surprenant que cela puisse paraître, c'est dans la lointaine Bourgogne, sur la verte colline de Vézelay, devant le célèbre tympan roman que nous trouverons la réponse.

L'iconographie de ce tympan a été expliquée dans un mémorable article d'Adolf Katzenellenbogen (11). Son thème principal, c'est la Mission des Apôtres liée à l'Ascension du Christ que suivit la Pentecôte. Il correspond donc au passage du chapitre XIV de l'Evangile de saint Jean. Cette mission est encyclopédique, les apôtres doivent prêcher l'Evangile à tous les peuples de la terre. C'est cette tâche que représente le linteau (fig. 11). Or, la source littéraire des petites scènes qui y apparaissent est à chercher dans l'Ancien Testament, dans le discours eschatologique qu'on trouve à la fin du dernier chapitre d'Isaïe (66: 18-19): « Et moi, je viens rassembler les nations de toutes les langues. Elles viendront voir ma gloire. Je leur donnerai signe et j'enverrai des survivants vers les nations: Tarsis, Pout et Loud (les tireurs à l'arc), Tubal, Javan et les îles lointaines qui n'ont pas entendu ma renommée et qui n'ont pas vu ma gloire; ils annonceront ma gloire parmi les nations ». Les théologiens médiévaux qui commentaient Isaïe — saint Jérôme, Isidore de Séville, Haymo de Halberstadt, Hugues de Saint-Victor — voyaient dans ce passage la préfiguration de la Mission évangélique et universelle des Apôtres. (12) Les villes et les régions invoquées ont été interprétées comme situées en Afrique du Nord, en Asie et en Espagne, aux confins du monde connu. C'est ainsi que le linteau de Vézelay, en montrant un petit personnage en train de monter à cheval à l'aide d'une échelle, évoque l'Afrique peuplée de Pygmées et, en représentant des guerriers, des prêtres, des chasseurs, des paysans et des pêcheurs, il évoque toutes les nations et toutes les classes à qui s'adressera la mission apostolique.

Ce programme iconographique a été conçu en fonction d'un événement historique: la première croisade, celle qui arracha aux musulmans Jérusalem et le Saint Sépulcre (1099). Car — et ceci est le point décisif pour le thème de nos *Panneaux* — les croisés se considéraient eux-mêmes comme les successeurs des Apôtres, « filii apostolorum ». Ce que les apôtres ont



gagné par la parole et qui fut ensuite perdu par le glaive des infidèles, les croisés l'ont reconquis par le glaive et ouvert à la propagation de la foi. Il n'y a guère de doute que l'initiative du programme du tympan ne revienne à Pierre le Vénérable qui, avant d'être l'un des plus grands abbés de Cluny (1122), fut le prieur de Vézelay. Dans son sermon « In laudem Sepulcri Domini », Pierre cite précisément Isaïe 66:19, car il croit que cette prophétie a été réalisée par les apôtres et « qu'elle a été réalisée de nouveau quand les croisés libérèrent le Saint Sépulcre de la domination des infidèles et purifièrent ainsi avec leurs saintes épées la place et le siège de la pureté céleste » (13).

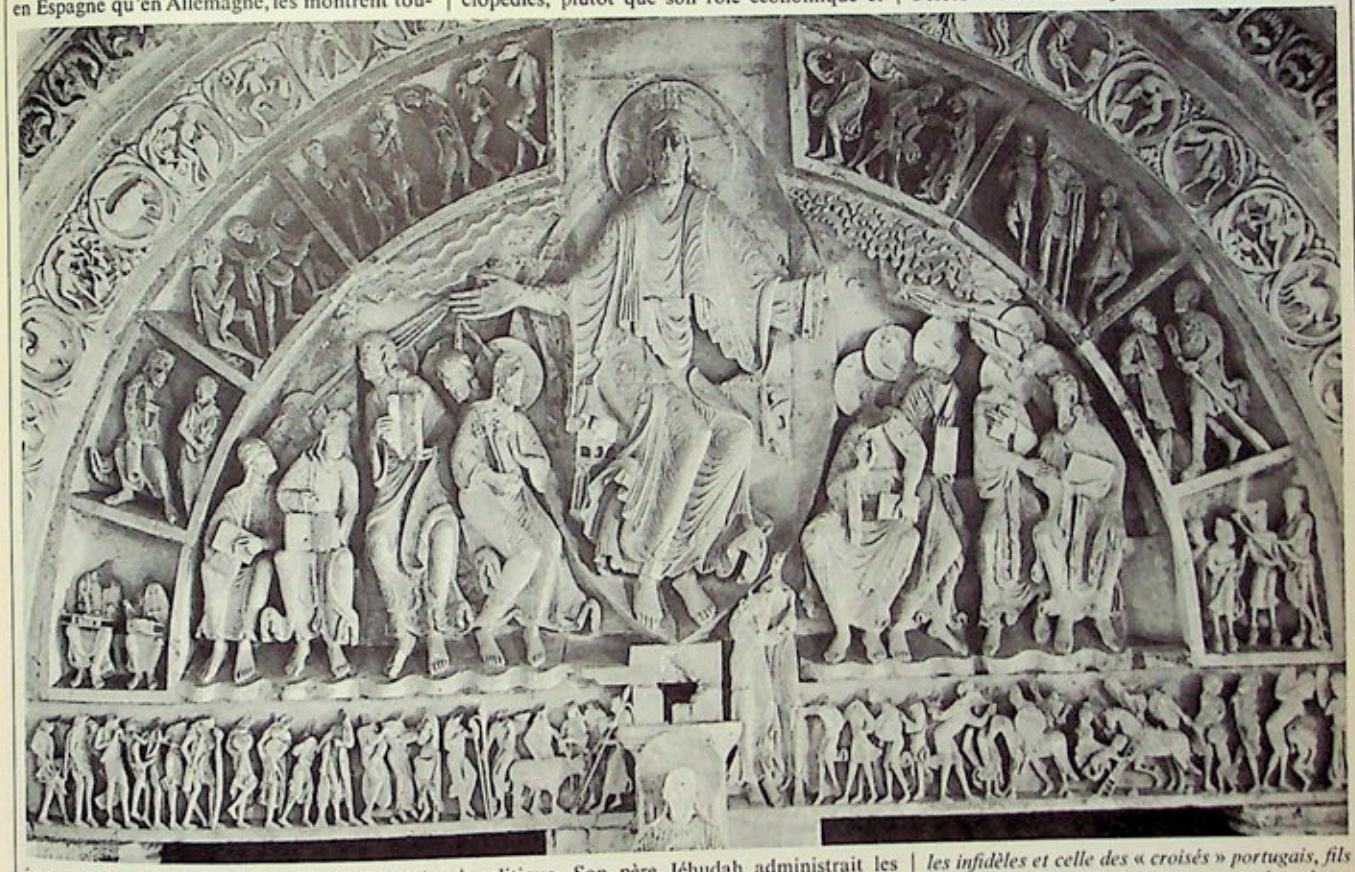
Ainsi, des personnages historiques, des contemporains se trouvaient promus au rôle des continuateurs de l'œuvre des apôtres. Et toute action militaire contre les musulmans était dorénavant susceptible d'être une « croisade ».

A la lumière de cette juxtaposition des deux textes, il apparaît comme extrêmement probable que la Bible représentée dans l'un des *Panneaux* est censée être ouverte sur la page de la prophétie d'Isaïe. Plausibilité qui deviendra quasi-certitude lorsqu'on saura qui est le Juif qui tient ce livre (fig. 16).

On a souvent affirmé que c'était un rabbin, celui de Lisbonne, sans s'apercevoir que l'idée d'un rabbin médiéval imberbe est inadmissible. Les autorités israélites sont formelles: la loi hébraïque défendait à un juif de détruire les cheveux sur les tempes et le menton. Si certains bourgeois, ceux surtout que leur métier mettait en rapport constant avec les chrétiens, pouvaient prendre avec elle des libertés, un rabbin n'aurait jamais dérogé. Les rares représentations de rabbins au XV^e^ siècle, tant en Espagne qu'en Allemagne, les montrent toujours avec des barbes hirsutes. (14) Dans les *Panneaux*, dans cet ensemble pénétré d'esprit religieux, nous comprenons maintenant que la présence d'un Juif reçoit une justification spirituelle car il se dresse là en témoin solennel de la prophétie d'Isaïe qui préfigure l'esprit missionnaire des combattants africains, ces nouveaux apôtres, ces croisés. Mais s'il n'est pas rabbin, s'il n'est pas homme de Dieu, quel Juif laïque a pu être choisi pour figurer au voisinage de saint Vincent, de l'archevêque et des personnages royaux que nous allons reconnaître? Ce ne pouvait être qu'un théologien, un commentateur de la Bible.

Les communautés juives médiévales avaient parfois d'autres représentants que les rabbins, autrement puissants: les banquiers. Leurs moyens financiers, leurs relations internationales étaient souvent utilisés par les cours en Espagne et au Portugal, surtout au XV^e^ siècle, où des périodes de persécution alternaient avec des périodes de tolérance, en vertu du sain principe de ménagement de la poule aux œufs d'or. La communauté de Lisbonne possédait un tel représentant, célèbre à la fois comme financier, comme homme d'Etat et comme commentateur des prophètes: Isaac Abrabanel (ou Abravanel) (15).

Né en 1436 ou 1437 dans une famille sévillane dont les chefs étaient depuis quatre générations financiers et conseillers des rois de Castille, il était lui-même fort riche et habile en matière d'argent et de diplomatie. Mais il s'adonnait aussi avec ardeur à l'étude des philosophes et, devenu mystique, à celle de la Bible. L'exégèse des Prophètes le passionnait. Malgré des recherches récentes, c'est toujours cette activité spirituelle qui lui assure une place dans les encyclopédies, plutôt que son rôle économique et politique. Son père Jéhudah administrait les biens de l'Infant Fernando qui capturé par les Maures en 1437, devait noblement périr dans la prison de Fez. Isaac servait les puissants seigneurs de Bragance qui, sous Alphonse V (1432-1481), auraient possédé 50 villes et châteaux et le tiers des terres du royaume. L'un d'eux, le jeune Alphonse, comte de Faro, adressa à Abrabanel, après la mort de son beau-père (1470) une lettre d'un ton humaniste qui est celle d'un véritable ami cherchant la consolation d'un sage. Les Bragance appuyaient Alphonse V dès le début de son règne effectif (1449) et leur influence sur le roi augmentait constamment. Ils étaient, comme le souverain lui-même, favorables aux Juifs, et il est vraisemblable que ce fut leur protection qui valut à Abrabanel de devenir, vers 1472-75, le conseiller financier du roi. Les deux hommes pouvaient se comprendre. Alphonse, ouvert aux sciences et aux lettres, amateur de beaux livres, était remarquablement tolérant en matières religieuses. Il écoutait volontiers les disputes théologiques entre chrétiens et juifs et on lui prête l'opinion que « les juifs étaient destinés à recevoir une récompense divine, car leurs motifs religieux sont purs ». Peu pratique lui-même, il appréciait l'expérience des affaires de son conseiller. On sait qu'il se méfiait des flatteurs, il devait être sensible à l'honnêteté intellectuelle du savant juif dont la culture classique et la scrupuleuse recherche des sources authentiques dans l'interprétation de la Bible — Abrabanel consultait des chroniques sur les Assyriens, les Babyloniens, les Mèdes et les Perses — relevaient déjà du climat de la Renais-



9. *Détail du* Panneau du Roi *(fig. 3). Le texte de l'Evangile de Saint Jean (XIV, 28 à 31) qui évoque la mission évangélique des Apôtres parmi les infidèles et celle des « croisés » portugais, fils spirituels des Apôtres. Ce texte est présenté par saint Vincent.*

10. *Détail du* Panneau des Reliques *(fig. 6). La Bible, à l'écriture hébraïque simulée, avec des gloses de commentateur dans les marges, censée être ouverte sur la prophétie d'Isaïe (66: 18-19) que les théologiens médiévaux regardaient comme la préfiguration du texte de saint Jean. Le livre est présenté par Isaac Abrabanel, grand commentateur des prophètes.*

11. Tympan et linteau de Vézelay. *Le tympan montre l'Ascension du Christ et la Mission évangélique des Apôtres; le linteau, le caractère encyclopédique de cette mission qui s'exerce parmi tous les peuples de la terre et toutes les classes de la société. Ce programme iconographique a été conçu à l'occasion de la première croisade (1099) car les croisés se considéraient comme « les fils des Apôtres ».*

1. Augustiner-Chorherr.

sance. Avec les années, la situation d'Abrabanel à la cour ne cessa de s'affermir; vers 1478-1481, il est l'un des conseillers intimes d'Alphonse. Lorsque le trésor royal était épuisé par la malheureuse campagne de Castille, un groupe de financiers chrétiens et juifs prêta à la Couronne 12 millions de réals; la part d'Abrabanel dépassa le dixième de cette somme.

Bien que de nombreux manuscrits d'Abrabanel, ceux surtout de sa jeunesse, aient été détruits ou perdus, nous possédons encore plusieurs mentions autobiographiques disséminées dans les introductions de ses divers traités. L'introduction au *Commentaire de Josué*, écrite dans l'exil, après 1481, raconte avec nostalgie et sur un ton biblique: « J'ai vécu en paix dans ma maison dont j'ai hérité, dans la célèbre cité de Lisbonne, la capitale du Portugal, où Dieu me favorisa et me donna richesse et honneurs. Je me suis construit de grandes maisons avec de nombreuses chambres. Ma maison était un lieu de rencontre des sages et des nobles. J'étais le bienvenu dans le palais d'Alphonse, un roi juste et puissant, sous lequel les Juifs jouissaient de liberté et de prospérité. Je lui étais proche et il s'appuyait sur mon bras; et aussi longtemps qu'il a vécu, j'avais libres mes entrées et venues au palais ».

En effet, en 1481, avec la mort, pendant une épidémie, d'Alphonse V, les choses changèrent brusquement. Le roi Jean II, dont le caractère et la politique antiféodale rappellent beaucoup ceux de Louis XI de France, se montra impitoyable vis-à-vis des Bragance et de leurs protégés. Abrabanel n'échappa à la mort que grâce à un avertissement amical; il s'est enfui en Espagne, ses biens furent confisqués. Sa carrière d'homme d'Etat continua cependant et connut même des triomphes. De 1484 à 1492, il occupa le poste de ministre des finances de Ferdinand d'Aragon. Il rendit au Roi Catholique des services insignes dans le financement de la guerre de Grenade. Expulsé comme les autres Juifs d'Espagne, il passa à Naples où la cour d'Aragon ne manqua pas de l'employer. Mais la soldatesque de Charles VIII de France pille sa maison et détruit ses manuscrits. Il s'installe alors à Corfou et à Monopoli où il rédige la plupart des écrits qui subsistent. Enfin, Venise l'enrôle dans ses services diplomatiques et il réussit à négocier le traité entre la République et le Portugal concernant le commerce des épices.

Ses dernières années furent consacrées aux méditations mystiques et aux commentaires des Prophètes, parmi lesquels Isaïe était depuis longtemps son favori. Abrabanel mourut en 1508. Le sort le poursuivit jusque dans la tombe: le cimetière juif de Padoue où il a été enterré fut détruit l'année suivante. Bien que sa carrière d'homme politique fût demeurée dans l'ombre (on la reconstitue, comme toujours dans le cas des Juifs au Moyen Age, par des mentions d'archives plutôt que par celles des chroniqueurs), Abrabanel émerge maintenant comme le seul Juif de stature internationale au seuil de la Renaissance. Quant à sa réputation de savant religieux, elle n'a jamais connu d'éclipse. Les auteurs juifs l'appelaient le « grand aigle » de l'érudition, l'expression dont se servira au milieu du XVI^e^ siècle Francisco de Hollanda pour parler de Nuno Gonçalves, l'auteur très probable du portrait d'Abrabanel dans nos *Panneaux*.

Car peut-on douter de ce que le Juif qui tient la bible ouverte aux deux tiers de son épaisseur — là précisément où l'on trouve les textes des Prophètes — (16) une bible glosée de commentateur, ne soit Isaac Abrabanel, conseiller et familier du roi et grand exégète d'Isaïe? Pendant un moment nous nous crûmes contredit par la présence de l'étoile rouge — comment Abrabanel a-t-il pu être représenté en porte-parole d'Isaïe et marqué en même temps de l'insigne infamant, alors qu'il en était spécialement dispensé par décret royal? Mais l'examen des restaurateurs précise que cette étoile a dû être ajoutée à la couche de la peinture d'origine. En quoi il ne fait que confirmer l'examen d'un œil averti: ces rayons rigides qui n'épousent pas le mouvement des plis, ne peuvent être, de toute évidence, qu'une grossière superposition de barbouilleur faite à une époque où l'atmosphère, depuis le règne de Manuel, devint hostile aux Juifs. Détail qui n'est peut-être pas sans portée sur les vicissitudes des *Panneaux*.

La présence d'un Juif aurait dû, depuis longtemps, faire abandonner la désignation du thème iconographique des *Panneaux* comme la *Vénération de saint Vincent par toute la société portugaise:* aucun Juif quel qu'il fût, et surtout le pieux Abrabanel, n'eût jamais été admis à figurer dans un acte solennel de pure dévotion chrétienne. En réalité, ce thème est à la fois plus laïque et plus mystique: *c'est l'exaltation du long combat contre les Maures conçu comme une croisade et mené, comme il se devait au Portugal, sous l'égide de saint Vincent.* Seul le rôle du porteur de la prophétie d'Isaïe annonçant la mission des Apôtres et, par voie de conséquence, la mission de ces nouveaux apôtres-soldats que furent les Portugais combattant les infidèles et établissant aussitôt en Afrique des églises, seul ce message pouvait justifier et même appeler la présence du grand commentateur des prophètes, Abrabanel. Il est clair que la commande des *Panneaux* n'a pu être suscitée que par une victoire insigne, les guerriers et leurs épées mises en évidence nous le garantissent. Et il est clair que, spirituellement, tous les groupes des *Panneaux* doivent être liés au thème central de la Pentecôte (ou du Saint Esprit) et à saint Vincent; tandis que, historiquement, tous les personnages doivent avoir contribué à la grande victoire. Il nous sera facile de le montrer.

Parmi ces personnages, il y en a que leur costume désuet, d'une trentaine d'années antérieur à celui de presque tous les autres, désigne comme des portraits posthumes. C'est le cas certain de la seule figure dont l'identité n'a jamais fait de doute: le célèbre Infant Henri le Navigateur, mort en 1460, est représenté avec un large chaperon horizontal, un col bas, les tempes rasées, tels qu'on les portait en 1445-1450 environ (fig. 14). Portrait relativement médiocre, sans l'accent de vie immédiate, on a raison de le considérer comme exécuté d'après un original perdu (17). Cette présence à elle seule suffit pour comprendre — Louis Reis-Santos l'a clairement formulé — que si un événement précis a servi d'occasion pour la commande des *Panneaux*, ils évoquent l'effort militaire de deux générations. En effet l'Infant Henri qu'on aime aujourd'hui à nous présenter avant tout comme un conquérant scientifique et pacifique du globe, était aussi un grand soldat (18). Les galées qu'il lançait le long des côtes d'Afrique ouvraient de nouvelles voies commerciales qu'il fallait protéger en enlevant aux Maures des ports stratégiquement utiles. Depuis l'âge de 21 ans jusqu'à deux ans avant sa mort on le voyait au combat en Afrique — à la prise de Ceuta (1415), à la désastreuse campagne de Tanger (1437), à la conquête d'Alcacer-Ceguer (El Ksar Es Seghir, 1458). Comment ne serait-il pas présent aux côtés de saint Vincent, parmi les « croisés » de nos *Panneaux*, celui que le pape Nicolas V appelle dans une bulle de 1454 « *son fils aimé, l'apôtre, le soldat du Christ* »? (19). A-t-on besoin d'une meilleure preuve de l'exactitude de notre interprétation du thème iconographique des *Panneaux*?

Sans avoir deviné ce thème, José de Figueiredo, avec un sens infaillible du climat historique de sa nation, entrevit l'aspect militaire des *Panneaux*. Il les a crus commandés à l'occasion d'une victoire africaine. Mais en choisissant celle d'Alcacer Ceguer (1458) il se trompa de victoire. L'âge apparent des personnages identifiables — indice fort incertain dans les portraits du XV^e^ siècle et qu'on ne saurait suivre qu'avec une extrême prudence — l'a conduit à fixer l'exécution des *Panneaux* entre 1458 et 1464. D'autres critiques étendirent cette période jusqu'à 1467. C'était négliger les données du costume lesquelles, à condition d'être étudiées avec rigueur, sont pour l'historien une source capitale (20). Or, le costume et la coiffure de la majorité des personnages des *Panneaux* n'existaient pas encore dans ces années-là. L'un et l'autre ils relèvent de la mode bourguignonne. Le bonnet très haut ne commence à régner à la cour de Charles le Téméraire que vers 1470 pour connaître une vogue en Europe jusque vers 1475. A la première de ces dates, il est combiné avec des épaules larges, exagérément rembourrées, dont il n'y a plus aucune trace dans les *Panneaux*. Si les boucles soigneusement séparées sur le front se voient déjà dans les portraits tardifs de Roger van der Weyden (1460-1464), elles n'accompagnent pas encore les cheveux assez longs pour toucher les cols qui montent sur la nuque, tels que les montrent les *Panneaux*. Le costume nous oriente ainsi vers la période 1470-1475 environ. C'est le temps d'une autre victoire portugaise en Afrique, de loin la plus importante: celle d'Arzila, en 1471, qui couronnait le tenace effort politique de la dynastie d'Avis.

Rêveur chevaleresque, aventureux de nature et vaillant soldat, Alphonse V tenta en vain, en 1464, de s'emparer de Tanger. Dès 1469, il approuva le projet d'une nouvelle campagne,

conçue sur une échelle grandiose. Elle fut retardée par la mort soudaine du connétable de l'armée, D. Fernando, le frère du roi. On le remplaça par D. Henrique Meneses. Lorsque, en 1471, les espions envoyés au Maroc signalèrent qu'une guerre civile retenait autour de Fez les principaux chefs arabes, une force de 30 000 hommes portée par une flotille de 477 navires et barques de pêche s'assembla à Lagos. Le roi entendit la messe, prêcha pieusement la guerre contre l'infidèle et révéla le but exact de l'expédition, la cité d'Arzila. Puis on s'embarqua en solennelle procession, au son de trompettes, selon le rite séculaire des croisades (21). L'assaut fut livré le 24 août, la ville se défendit courageusement mais elle fut emportée. A la nouvelle que les Marocains sont en train d'évacuer Tanger, les Portugais s'y précipitent et réussissent à occuper cette ville longuement convoitée, en enrayant l'incendie. Les cités d'Azemmour et de Safi reconnaissent la souveraineté portugaise, offrent de payer un tribut. L'un des fils du cheik d'Arzila est échangé contre la dépouille de l'Infant Fernando (oncle d'Alphonse) mort prisonnier dans la geôle de Fez, en 1443. L'autre fils du cheik sera amené à Lisbonne où il passera deux ans, fort bien traité, à la cour royale; lorsqu'il régnera plus tard à Fez, ses sujets l'appelleront, en souvenir de ce séjour, Mohammed le Portugais.

Ce moment triomphal ouvrait au Portugal la perspective d'un empire colonial au Maroc. L'idée de conquête sera reprise au XVI[e] siècle et toujours sous l'aspect, maintenant un peu convenu et un peu hypocrite, de croisade. C'est ainsi qu'en 1513 le roi Manuel, avant d'attaquer Azemmour, demandera au pape Léon X sa caution morale et que le poète Gil Vicente écrira une ardente *Exhortation à la Guerre*. Enfin, la folle et tragique tentative de Sebastien, *O Rei Cavaleiro* (1578), sera encore présentée comme une guerre sainte; mais depuis longtemps, les contemporains ne se faisaient plus d'illusion sur ce que cette idée représentait de chimérique et de désuet.

Nous avons une preuve que la victoire de 1471 a été jugée digne d'être commémorée par une œuvre d'art somptueuse. La tenture de quatre grandes tapisseries conservée aujourd'hui à Pastrana, en Espagne, raconte le *Débarquement*, le *Siège* et la *Prise d'Arzila* et l'*Occupation de Tanger* (fig. 17). Cette suite tissée à Tournai, sur un carton probablement d'un peintre portugais (mais qui n'est pas nécessairement l'auteur des *Panneaux*) (22) a dû être commandée peu après 1471 mais son exécution pourrait être de plusieurs années postérieure (23). Pourtant, le souci de l'exactitude dans le rendu des costumes du temps de la victoire est patent, et on voit dans les tapisseries des brigandines, des épieux de guerre et des épées tout à fait pareils à ceux des *Panneaux*.

A la lumière de ce qui vient d'être écrit, il est temps d'examiner les *Panneaux* un à un, en commençant par les deux scènes centrales. Nous serons en mesure de préciser bien des points jusqu'à maintenant fort débattus et d'identifier la plupart des personnages importants. Mais nous ne tenterons pas de les identifier tous, en multipliant des hypothèses; qui veut trop prouver ne prouve rien.

Le panneau du Roi (fig. 3.)

Son sujet véritable: *Saint Vincent donne au roi Alphonse V la mission de propager la foi chrétienne en Afrique par la croisade*. Il lui montre un texte de saint Jean qui atteste la mission des Apôtres parmi les infidèles, les Apôtres dont les combattants portugais sont des fils spirituels. Le roi est en train de s'agenouiller; le visage grave et tendu qui convient au moment solennel d'un vœu, il tient en évidence son épée, symbole de sa tâche guerrière. Cette mission, Alphonse V (né en 1432) n'est pas censé la recevoir seulement au moment d'entreprendre la campagne d'Arzila. Il l'accomplissait déjà à Alcacer-Ceguer à l'âge de 26 ans. Comme l'accomplissait également, depuis la prise de Ceuta (1415) l'Infant Henri le Navigateur, placé au voisinage de saint Vincent. Ce serait donc une erreur que de s'attendre dans les *Panneaux* à un portrait du roi « pris sur le vif » l'année même d'Arzila lorsqu'il avait 39 ans. Le peintre l'a rendu plus jeune. Il l'a idéalisé comme il convient à un portrait royal commémoratif. Nous avons une preuve documentaire bien connue du rajeunissement et de l'embellissement délibérés du portrait que le souverain désire laisser à la postérité. Lorsque, en 1481, Louis XI décide d'ériger son tombeau, il veut qu'il soit surmonté de sa statue. Elle le représentera agenouillé en oraison, et les instructions que le roi dont on sait la laideur fait adresser à son peintre Colin d'Amiens précisent: « habillé en chasseur, atout le plus beau visage que pourrez faire et plein; le nez longuet et un petit haut comme savez, et ne le faites point chauve ». Il paraît qu'Alphonse V était également affligé de calvitie, après la trentaine, et des historiens n'ont pas manqué de l'invoquer contre son identification dans les *Panneaux*. Mais outre le fait que la calvitie commence et persiste longtemps au sommet du crâne, lequel chez notre prince est soigneusement caché par le bonnet, il est certain que cette scène qui commémore un vœu royal au service d'une tâche sacrée poursuivie tout au long d'un règne n'appelle pas moins l'idéalisation qu'une statue tombale.

Derrière Alphonse, un jeune garçon debout tient une épée de guerre pareille à celle du roi. On a discuté beaucoup sur son âge, on a voulu en faire un enfant de 10 à 12 ans. Mais il nous montre fièrement son épée, il est donc chevalier et selon les coutumes du temps on ne pouvait pas être armé chevalier avant l'âge de la puberté, avant 14 ans. Or, le fils d'Alphonse V, l'Infant Jean qui régnera sous le nom de Jean II, a été armé chevalier à Arzila, à peine âgé de 16 ans. D'ailleurs, rien ne s'oppose à lui reconnaître cet âge dans la peinture, ni sa stature déjà élancée (dont on oublie de parler) ni l'expression sérieuse, concentrée, la bouche ferme, le regard plein de conscience fixé sur le livre des Evangiles (fig. 14). C'est sans doute possible ce jeune prince qui accompagne ici son père exactement comme dans la tenture de Pastrana (fig. 17). Et la présence de son épée suffit pour obliger à dater les *Panneaux* après 1471.

Il est plus aléatoire d'identifier les autres personnages de ce panneau sauf, bien entendu, l'Infant Henri. Dans la jeune princesse somptueusement vêtue, un long chapelet à la main, qui s'agenouille en pendant au roi, on a pensé reconnaître la femme de celui-ci, la reine Isabelle, morte déjà en 1455. La présence du portrait posthume d'Henri le Navigateur autorise à s'attendre à en voir d'autres dans les *Panneaux*. Tentation à laquelle il ne faudrait pas succomber, elle facilite l'arbitraire. Pourtant, les raisons dynastiques justifieraient pleinement la représentation de la reine défunte, mère de l'héritier du trône. Le visage de la jeune femme

(compte tenu de la restauration de l'œil droit et de la bouche) est peu animé et son costume disgracieusement lâche paraît, ainsi que l'a observé José de Figueiredo, comme drapé sur un mannequin (24). La vieille dame qui fait pendant à l'Infant Henri, vêtue en Clarisse ou en Cordelière, tient également un chapelet. Aucune des identifications proposées n'emporte la conviction. L'une des moins remarquées me semble cependant fort séduisante: celle avec la duchesse Isabelle de Bourgogne, femme de Philippe le Bon. Elle serait représentée ici en pendant avec son frère, l'Infant Henri. Veuve depuis 1467, elle vivait retirée au couvent d'Aire et ne mourut qu'après la victoire d'Arzila, en décembre 1471; elle est enterrée en habit de cordelière. Les liens avec sa famille d'Avis étaient toujours des plus étroits. Il y a en effet de la ressemblance entre la vieille dame du *Panneau du Roi* et le portrait de la duchesse par Roger van der Weyden (collection Rockefeller, New York) (25). Le visage d'Isabelle était bien connu au Portugal car elle figurait en donatrice dans un tableau qui devait être remarquable (peint probablement par Roger également) et qui se trouvait jusqu'à 1810 environ au sanctuaire de Batalha (26). Mais ces effigies représentaient la duchesse telle qu'elle était vers 1445-1450, fort différente de la veuve de Philippe le Bon. Il faudrait expliquer quel intermédiaire (un dessin récent?) aurait permis au peintre des *Panneaux* de donner à ce visage âgé le souffle d'une portraiture au vif. On ne peut le faire, pour le moment.

Tous les autres personnages de ce panneau restent inconnus. Ce sont sans doute des membres et de hauts fonctionnaires de la cour. Un seul d'entre eux est un ecclésiastique, on aperçoit son surplis; il joint les mains en oraison; on a pensé qu'il pourrait s'agir du confesseur du roi, supposition raisonnable.

12. Chanoine régulier de Saint-Augustin, vêtu de blanc.

13. Benozzo Gozzoli. Saint Augustin fonde ses deux ordres monastiques. San Gimignano. 1465. Les ermites augustins, en noir, entourent le saint, tandis qu'un chanoine régulier se promène hors du monastère, vêtu entièrement de blanc.

Dans le premier personnage à gauche de cette superbe frise de têtes qui couronne la composition, on a voulu reconnaître l'autoportrait du peintre des *Panneaux*, à cause « de son regard qui semble fixé sur un miroir ». On connaît en effet des cas contemporains d'autoportraits d'artistes placés au milieu des scènes à personnages nombreux; ceux de Roger van der Weyden (dans la *Tenture des Exemples de Justice* qui dérive de ses peintures perdues) ou de Dirk Bouts (la *Cène*, à Louvain) viennent aussitôt à l'esprit. Mais ces portraits sont tantôt les seuls à fixer le spectateur, tantôt nettement isolés. Dans notre panneau, l'homme à gauche est loin d'être le seul à regarder devant lui; on se demande pourquoi l'homme à l'extrême droite, si avide de nous imposer sa personnalité, ne pourrait pas prétendre au même rôle. En réalité, nous ne disposons jusqu'à présent d'aucune clé pour reconnaître l'autoportrait de l'auteur des *Panneaux*, s'il y en a un.

Le Panneau des Connétables (fig. 4.)

Le sujet de cette scène: *Saint Vincent confie aux connétables le commandement de l'armée.* Le saint serre maintenant sous le bras le livre des Evangiles enveloppé de son étui; ce livre inspirateur peut être fermé, le moment de l'action est venu. Il étend sa dextre pour recevoir un vœu solennel: la droite du chevalier agenouillé touche presque la main du saint et sa fervente expression proclame son engagement sacré. Saint Vincent tient en même temps un bâton doré. On a beaucoup discuté sur cet objet, on a même voulu, contre le bon sens, y voir la palme du martyr! C'est simplement un insigne bien connu de l'autorité, et, en particulier, du commandement militaire. On le voit au Portugal même, entre les mains du gisant de D. Douarte de Meneses, *Alferes-Mor* (grand-lieutenant) et gouverneur d'Alcacer-Ceguer, mort en Afrique en 1464. On le voit à la bataille d'Arzila, au poing du connétable D. Henrique de Meneses, dans l'une des tapisseries de Pastrana. Dans notre panneau, saint Vincent tient le bâton au centre même de la composition: c'est nous imposer toute la force de ce symbole.

Ainsi, après le panneau précédent consacré à la mission de croisade dictée par saint Vincent, le deuxième panneau central est consacré à l'action elle-même, à l'aide directe que saint Vincent prêta à l'armée. Et c'est ainsi qu'est justifiée la place du miraculeux rouleau de cordes. Aucun des attributs du saint ne pouvait mieux évoquer l'efficacité de son patronage que ce symbole de son intervention qui, autrefois, a permis de retrouver la précieuse relique de son corps et de l'assurer au Portugal; que ce signe tangible d'une faveur qui pour la première fois accompagna une entreprise portugaise. Nulle part ailleurs que dans ce panneau, aux pieds des guerriers prêts à l'action, l'éloquence de ce symbole ne pouvait être plus claire et plus puissante.

Deux chevaliers sont agenouillés devant le saint. Or, nous l'avons vu, l'expédition d'Arzila eut précisément deux chefs, deux connétables. Celui qui l'a organisée ce fut l'Infant D. Fernando, frère du roi Alphonse V, fils adoptif du Navigateur, duc de Viseu, premier du royaume après le souverain. Mais il mourut soudainement la veille de la campagne proprement dite, en 1470. Il a été remplacé par D. Henrique de Meneses, connétable qui dirigea le combat avec succès. L'un des chevaliers est

14

agenouillé à dextre du saint, dans une attitude symétrique à celle que le roi occupe dans l'autre panneau central, il prête serment. Il est légitime d'y reconnaître D. Fernando. L'autre chevalier a une attitude et une expression graves mais plus effacées. C'est, selon toute vraisemblance, D. Henrique qui joue un rôle important dans la tapisserie de la prise d'Arzila, car il fut le deuxième chef de l'armée après le roi et fut nommé le premier gouverneur de la cité conquise. Saint Vincent tient le bâton doré à distance égale de deux hommes: c'est significatif car le bâton avait appartenu à l'un et à l'autre, ils ont partagé l'autorité dont il est le symbole.

Nous ne savons pas, pour notre part, qui sont les guerriers armés serrés autour du saint. Il est naturel — et l'on n'y a pas manqué — de voir en eux les chefs suprêmes de l'armée et de la marine. Un seul nom semble-t-il pourrait être proposé avec quelque raison: le jeune homme aux mains jointes serait D. Jean, le fils de D. Fernando. Il avait 23 ans à la bataille d'Arzila et la place qu'il occuperait derrière son père serait analogue et parallèle à celle du fils du roi dans le panneau précédent.

Par contre, l'ecclésiastique mitré est certainement l'archevêque D. Jorge da Costa qui occupa le siège de Lisbonne entre 1464 et 1500, prélat puissant et l'un des personnages les plus influents à la cour. Autour de lui, on reconnaît à leurs surplis en partie visibles cinq (peut-être six) chanoines de la cathédrale, vêtus de leurs lourdes chapes brodées; vu de profil, l'archidiacre porte la crosse épiscopale. Tous les autres sont des laïcs. Dans les deux à droite on a proposé de reconnaître, à son col de fourrure, le Premier Médecin du Royaume, Alphonse Madeira, et à son livre, le Grand Chroniqueur, Gomes Eanes de Zurara (ou Azurara). Cette dernière identification est séduisante: le livre est mis en évidence comme un attribut et le visage du personnage correspondrait à 60 ans environ, l'âge d'Azurara à l'époque d'Arzila. Nous possédons une lettre écrite en 1466 ou 1467 par Alphonse V à Azurara qui se trouvait alors en Afrique, en train de rechercher des matériaux pour l'une de ses chroniques. Le roi lui décerne un éloge tout humaniste: « Ce n'est pas sans raison que les hommes de votre profession doivent être appréciés et honorés... après les princes et les capitaines qui accomplissent des actions dignes de mémoire, ceux qui relatent ces actions, alors que leurs auteurs sont morts, méritent de grands éloges. » (27). La présence dans les *Panneaux* qui glorifient les campagnes d'Afrique de l'historien tant estimé serait parfaitement justifiée, bien qu'Azurara n'ait pas décrit l'expédition d'Arzila.

Le Panneau des Moines (fig. 1) et le **Panneau des Reliques** (fig. 6)

Le premier et le sixième panneau doivent être interprétés ensemble, ils se répondent plastiquement en fermant latéralement la suite des peintures. Qui sont les moines agenouillés, les deux premiers vêtus d'amples manteaux d'un blanc éclatant sous lesquels on aperçoit des habits noirs, le troisième en manteau légèrement gris jaunâtre, de laine écrue? On a admis comme si c'était une certitude acquise que ce sont des Cisterciens d'Alcobaça (leur maison la plus considérable au Portugal). Or, les Cisterciens étaient d'habitude vêtus entièrement en blanc. Les Carmélites portaient sur des habits noirs des manteaux blancs mais sans manches. Par

contre, les chanoines réguliers de Saint-Augustin étaient vêtus exactement comme ceux des *Panneaux* mais on les représentait la plupart du temps les épaules couvertes d'un camail (*murça* en portugais) noir. Il est surprenant de constater que notre connaissance du costume monastique médiéval est très réduite. Nous manquons toujours de recueil de documents et d'images médiévales concernant le vêtement des ordres monastiques. Nous nous servons encore de livres illustrés d'aquarelles du XVIII[e] siècle. Tous les spécialistes de la question sont unanimes pour affirmer que le foisonnement de dispenses, de dérogations, de privilèges locaux accordés à des congrégations ou des monastères individuels interdit des affirmations péremptoires. Ainsi, les chanoines réguliers de Saint-Augustin pouvaient porter, selon les congrégations et les monastères, le blanc, le noir, le violet et le rouge (28).

Il est à peu près certain que les chanoines réguliers du Monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs à Lisbonne portaient au XV[e] siècle le manteau blanc avec, aux épaules, un camail noir, vêtement généralement admis pour leur ordre (29). Mais les chanoines ne portaient ce camail que pour le service, dans les stalles. Hors de l'église, l'usage en était exceptionnel, réservé pour des occasions ostentatoires telles les processions ou les funérailles solennelles où leur qualité de chanoines (dont le camail ou l'aumusse était l'un des signes distinctifs) devait être marquée. C'est ainsi qu'on retrouve des représentations des chanoines réguliers sans camail noir: dans l'une des scènes de la *Vie de Saint Augustin* peintes par Benozzo Gozzoli à San Gimignano (1465), celle de la fondation de deux ordres augustins, on voit les ermites en noir rassemblés autour de leur maître, tandis qu'un chanoine régulier se promène vêtu entièrement de blanc (fig. 13) (30). La gravure sur bois qui illustre l'un des écrits de Luther (1526), lui-même moine augustin, montre un chanoine régulier tout en blanc (fig. 12) (31). N'oublions pas que si le pape porte aujourd'hui encore le blanc c'est en vertu de la tradition de la congrégation augustine des chanoines réguliers de Latran, autrefois l'église principale de la papauté. Il semble donc que ce fut là leur tenue habituelle hors du monastère. Ainsi, à en juger par le costume, il y a au moins autant de chances pour que les moines de nos *Panneaux* soient des Augustins réguliers du monastère de Saint-Vincent que des Cisterciens d'Alcobaça. Ces chances sont singulièrement accrues par des raisons historiques, car le Monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs se trouva directement lié à la campagne africaine de 1471. Son prieur (de 1464 à 1490), Nuno Alvares de Aguiar, accompagna l'armée et le roi. Le jour même de l'occupation de Tanger, dès que la principale mosquée eut été hâtivement accommodée en église, il y célébra la première messe en présence du roi et de l'Infant Jean, et fut nommé l'évêque effectif de Tanger (il en était déjà depuis plusieurs années l'évêque titulaire). Il faut souligner que cette occupation eut lieu le 25 août, le jour de saint Augustin, lui aussi évêque africain, celui de Hippo. Date qui certainement n'a pas manqué d'être regardée comme hautement symbolique par les chanoines augustins de Saint-Vincent, leur saint victorieux. Il faut souligner également que la nouvelle église a été consacrée sous l'invocation du Saint-Esprit, auquel la conception mystique de nos *Panneaux*, axée sur la Pentecôte, est indissolublement liée.

Nuno Alvares était une personnalité pleine de relief. D'abord Cistercien et prieur du monastère de cet ordre à Santa Maria de Aguiar, la protection d'Alphonse V lui valut de s'emparer, en 1464, du priorat du Monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs, devenu vacant; et cela contre les désirs du pape Paul II et des moines eux-mêmes. D. Nuno changea d'ordre, devint chanoine régulier augustin, en une cérémonie que présida l'archevêque D. Jorge da Costa. Ce qui ne l'empêcha pas d'être excommunié par ce même archevêque en 1468, lorsqu'il refusa à Diogo Gil « prior de capela » de Saint-Vincent au monastère de célébrer la messe et d'administrer les sacrements (documents inédits) (32). Tout en étant évêque de Tanger, D. Nuno garda sa fonction de Grand-Prieur *(prior mor)* du monastère de Saint-Vincent. Après la victorieuse campagne il rentra avec le roi à Lisbonne. Il y a toute chance pour que le premier moine agenouillé soit D. Nuno Alvares. On a eu tort de prétendre que le prieur n'aurait pu être représenté sans sa mitre. On n'a pas tenu compte du fait qu'après des disputes entre l'archevêque de Lisbonne et le prieur du monastère de Saint-Vincent, au XII[e] et XIII[e] siècles, un compromis a été établi selon lequel: « sauf en présence de l'archevêque, le prieur de Saint-Vincent pourra porter la mitre et l'anneau pastoral comme symboles d'honneur et de dignité » (33). Or, dans les *Panneaux*, l'archevêque apparaissant en personne, le prieur ne pouvait être accompagné de sa mitre. De même, il n'y a pas lieu de s'étonner de ce qu'un chanoine soit représenté avec un bonnet. Le donateur de la célèbre *Pietà d'Avignon* (au Louvre), un chanoine, a posé son bonnet à terre devant lui. Mais le fait que deux moines des *Panneaux* ont leur bonnet en tête indique qu'ils sont engagés dans une activité dans le monde. Or, le prieur de Saint-Vincent n'a pas dû aller seul de son monastère en Afrique. Si c'est lui et ses compagnons qui sont peints dans notre panneau, ils portent, pour commémorer cette action, la tenue en usage hors du monastère et qui, par sa blanche simplicité, convient particulièrement à la mission des « fils des Apôtres ».

Le moine vêtu de laine jaunâtre, écrue, et pourvu d'un impressionnant système capillaire, ressemble de près aux images que nous possédons des moines d'Asie Mineure et d'Ethiopie, avec laquelle le Portugal entretenait des rapports documentés au début du XVI[e] siècle (34). Il ne semble pas risqué de supposer qu'il ait adopté cette coiffure hirsute de derviche en s'inspirant des coutumes monastiques éthiopiennes, teintées d'orientalisme arabe, pour rester en Afrique, après la conquête de Tanger et y propager le christianisme sans choquer la foule indigène.

Le *Panneau des Moines* est intimement lié à son pendant, le *Panneau des Reliques* (fig. 6). Ces reliques sont: un fragment de boîte crânienne, présenté sur un carré d'étoffe aux glands, enveloppe protectrice employée pour empêcher les mains de toucher un objet sacré; un cercueil vide posé debout et accompagné par un pauvre pèlerin au vêtement troué au coude, à la besace dont on n'aperçoit que la bandoulière, s'appuyant sur un long bourdon. Il est évident que ce sont là les reliques possédées par le Monastère de Saint-Vincent-hors-les-Murs de Lisbonne, l'os du crâne de saint Vincent et le cercueil du chevalier D. Henry qui suscitait des pèlerinages, surtout parmi les Allemands. On a eu tort d'en douter. On a négligé de tenir

compte de l'animosité entre le clergé de la Cathédrale et les ermites augustins qui y étaient attachés d'un côté et les augustins réguliers du monastère de l'autre. Le porte-parole des premiers, D. Rodrigo da Cunha, prétendit, en 1642, que le monastère ne possédait pas de relique du crâne parce qu'il défendait la thèse que la cathédrale abritait le corps du saint dans sa totalité, le crâne intact. Le chroniqueur du monastère, D. Nicolao de Santa Maria, corrigea, en 1668, cette assertion de mauvaise foi, en donnant la liste des reliques, dont nous avons déjà parlé. Une fois le contexte iconographique des *Panneaux* connu, on comprend combien opportune est l'évocation du chevalier D. Henry, *le premier croisé martyr* dans le combat portugais contre les Maures. Sans parler, bien entendu, de l'opportunité de montrer la relique du crâne dans un retable dominé par saint Vincent. Mais qui est l'homme qui nous la présente? Sans doute, le chapelain de la chapelle de Saint-Vincent au monastère où cette relique était conservée. En 1467-1468, cette fonction incombait à Diogo Gil, protégé par l'archevêque des tracasseries du prieur. (35) Il se peut que ce soit lui le gardien de la relique dans notre panneau. Pourquoi est-il tout de rouge vêtu? Parce que, depuis Innocent III (1198-1216), le rouge convient aux Fêtes des Apôtres et des Martyrs et de la Pentecôte — fêtes directement reliées au thème des *Panneaux* (36).

Les deux ecclésiastiques, vêtus de surplis recouvrant des habits noirs (semblables aux habits qui apparaissent sous les manteaux blancs des moines agenouillés) sont les gardiens de la relique du cercueil. Quant au Juif, on a vu les raisons de voir en lui Isaac Abrabanel. Il ne sera cependant pas superflu d'ajouter que des mérites d'ordre pratique pouvaient contribuer à l'insigne honneur de figurer dans les *Panneaux*: le banquier a dû participer au financement

14. Détail du Panneau du Roi *(fig. 3). Le roi Alphonse V, son jeune fils l'Infant Jean et l'Infant Henri le Navigateur.*

15. Détail du Panneau des Nobles *(fig. 5). Prince arabe, très probablement Mohammed fils du cheik d'Arzila, retenu à la cour de Lisbonne pendant deux ans après la conquête d'Arzila.*

de la campagne d'Arzila. L'une des trois mentions d'archives qui révèlent sa maison de banque en rapport avec le trésorier royal date de l'année 1471. (37) On sait également qu'Abrabanel a pris à sa charge la rançon de 250 Juifs faits prisonniers par la noblesse portugaise dans la ville d'Arzila. Si plus tard, au service de Ferdinand d'Aragon, il a été appelé à organiser le financement de la campagne de Grenade, c'est peut-être grâce à la réputation acquise dans une opération analogue au service d'Alphonse V.

Le Panneau des Marins et des Pêcheurs (fig. 2)

On les a toujours identifiés comme tels, à juste titre, car le vieil homme prosterné, dont l'audacieux raccourci surprend dans la peinture du XV[e] siècle en deçà des Alpes, tient un chapelet de vertèbres de poissons tandis que trois rudes gaillards sont drapés de filets de pêche aux flotteurs de liège. Les trois hommes qui complètent

16

ce groupe sont sans doute des navigateurs de haute volée, ceux qui continuaient la tradition de « l'école de Sagres », autrefois animée par le Navigateur. Peut-être faudrait-il penser aussi aux constructeurs de bateaux qui créaient alors des formes nouvelles mieux adaptées à la navigation océanique; ceux du Portugal étaient tellement réputés qu'on les trouve dans les comptes des ducs de Bourgogne. Mais nous n'avons aucun fil conducteur sérieux permettant de mettre des noms sur ces visages.

Cette introduction des hommes du peuple ne répond guère aux rêveries démocratiques modernes qui incitèrent certains critiques à admirer dans les *Panneaux* « l'hommage de toutes les classes ». Ils sont là, comme tous les autres dans les *Panneaux*, pour deux raisons: religieuse et historique. Les pêcheurs de Lisbonne apparaissent ici à côté des « croisés » qu'inspire le texte évangélique de la Pentecôte, parce que leur confrérie, depuis 1428, était placée sous l'invocation du Saint-Esprit; c'est ainsi que le plus âgé d'entre eux offre l'image d'une saisissante dévotion; et aussi parce que saint Vincent, dont le corps vogua sur les flots, était leur patron. Mais historiquement, leur mérite militaire dans la campagne d'Arzila fut considérable: ce sont eux qui en centaines de barques de pêche transportèrent l'équipement et les vivres d'une armée munie de machines de siège et de chevaux.

Le Panneau des Nobles (fig. 5)

Ils sont trois, richement vêtus, sans armures mais tenant ostensiblement leurs épées de guerre: ce sont également des « croisés » qui ont dû prendre une part active dans les guerres marocaines et peut-être non seulement dans la campagne d'Arzila mais aussi, comme l'Infant Henri, dans les combats précédents car ils appartiennent manifestement à deux ou trois générations. On a pensé avec raison qu'il doit s'agir des membres de la famille de Bragance qui donna tout au long de cette lutte de nombreux et éminents chefs de guerre.

Le premier duc de Bragance, Alphonse (1385-1461), fut connétable devant Alcacer-Ceguer. Le second duc D. Fernando (1403-1478) ne traversa pas le détroit en 1471, il assuma au Portugal la régence, pendant l'absence du roi. Le troisième, nommé également D. Fernando (1430-1483), prit part à plusieurs entreprises africaines celle d'Arzila comprise. Son frère cadet, Jean, marquis de Monte-Mór, entra le premier à Tanger et la *Tenture de Pastrana* le montre en ce moment glorieux. Pourtant on aurait quelque difficulté à reconnaître en eux un père et ses deux fils ou même deux frères tant leurs traits sont dissemblables. Jusqu'ici, on n'a même pas réussi à identifier avec certitude les colliers des ordres de chevalerie que portent deux d'entre eux.

Derrière ces trois hommes et devant quatre ecclésiastiques en habits noirs et en surplis, sans doute des chanoines comme ceux du *Panneau des Reliques*, se dresse un personnage que son casque pointu, sa longue moustache et sa farouche chevelure désignent — on l'a vu depuis longtemps — comme un guerrier Maure. Ce jeune homme fier et noble, qui porte une armure mais point d'épée, est selon toute vraisemblance cet otage, Mohammed, fils du cheik d'Arzila, gardé pendant deux ans à la cour de Lisbonne. Dans les *Panneaux*, il figure à titre de trophée vivant.

Le programme iconographique des six *Panneaux* est donc d'une logique remarquable. La composition des groupes qui s'orientent tous vers un axe central n'offre pas moins de cohésion. Il y a quelque temps, on a fini par remarquer que la perspective des carreaux du sol qui convergent d'une façon calculée vers le centre contribue également à déterminer un ensemble visuel qui se suffit à lui-même.

Et pourtant, tant au point de vue iconographique que du point de vue plastique, les six *Panneaux* ne pouvaient pas constituer un retable complet. A droite du *Panneau du Roi* (fig. 3) et à gauche du *Panneau des Connétables* (fig. 4) les lignes montantes des carreaux ne convergent plus vers un point central, elles deviennent presque verticales; elles sont terminales et, ainsi, elles suggèrent entre les deux panneaux du milieu un hiatus dans la continuité illusionniste du sol peint. Ce qui manque entre ces deux panneaux ce n'est donc pas une surface peinte mais une sculpture. Et pour ce qui est du programme spirituel, il manque toujours parmi les *dramatis personae* de l'épopée portugaise africaine un personnage capital: le royal martyr, D. Fernando, frère cadet d'Henri le Navigateur, prisonnier des Maures en 1437, dont la raison d'Etat portugaise a refusé la libération au prix de la restitution de Ceuta. Prince obligé de labourer les champs comme un esclave, mort d'épuisement au bout de six ans dans la prison, son sort tragique a profondément frappé l'imagination populaire. Bien qu'il ne fût jamais canonisé, il devint vite au Portugal l'Infanto Santo. Il est impensable que dans un retable glorifiant la lutte contre les Maures et suscité par la victoire d'Arzila dont un des premiers résultats fut la triomphale translation des restes de D. Fernando au Portugal, n'ait pas figuré l'image de ce grand « croisé », de cet émouvant « fils des apôtres ».

Tous ceux qui, depuis José de Figueiredo, étaient persuadés que les *Panneaux* se rapportent aux guerres africaines, admettaient qu'il fallait y chercher la présence de l'Infanto Santo. En 1925, M. José Saraiva arriva à la conclusion que le saint qui domine les *Panneaux* n'est autre que D. Fernando apparaissant — par contamination avec l'iconographie de saint Vincent — en diacre rayonnant de la beauté idéale du ressuscité et s'offrant à la vénération à la fois de sa famille royale et de toute la nation portugaise. Cette thèse alambiquée était nécessaire pour expliquer la flagrante différence entre le jeune diacre et l'iconographie déjà établie de l'Infanto Santo: on le représentait, en effet, avec un réalisme et une compassion populaires, barbu, enchaîné, en robe longue, parfois avec la houe, souvenir de son labeur d'esclave. N'ayant pas la moindre raison de douter que le saint des *Panneaux* ne soit Vincent, tout ce que nous pourrions concéder à la thèse de M. Saraiva c'est que ce saint figurerait ici sous les traits de D. Fernando; ainsi serait confondue avec un saint canonisé la royale victime que l'Eglise n'a pas officiellement sanctifiée. On sait que la représentation d'un saint avec le visage d'un contemporain était connue tant dans la peinture que dans la sculpture depuis le XIV[e] siècle. Pourtant, avouons-le, cette supposition ne nous paraît pas satisfaisante. La création d'une image hybride remplaçant l'émouvante image du prisonnier demanderait une justification plus sérieuse. D'autant plus que le type de saint Vincent des *Panneaux* n'est pas isolé dans la peinture portugaise, à la même époque exactement: son jeune visage ressemble de près (en dépit des repeints qu'on croit y détecter) à celui du *Saint Vincent attaché à une colonne*, panneau d'un style remarquablement proche, conservé au Musée de Lisbonne, et dans lequel il n'y a aucune raison de soupçonner une confusion volontaire avec D. Fernando. Avant d'adopter une interprétation complexe, tournons-nous vers une autre, plus probable.

Depuis longtemps on supposait qu'entre les deux panneaux centraux, il pouvait y avoir une sculpture, de préférence en bois. On a pensé à une image de saint Vincent qui serait, cette fois-ci, une statue iconique pourvue de ses attributs traditionnels au Portugal: petit vaisseau, corbeau, meule, etc. C'est là une idée parfaitement saine. Des critiques hâtives se sont élevées: un retable du XV[e] siècle n'aurait pas représenté plusieurs images du même saint. Rien de plus inexact: les grands retables hagiographiques obéissaient à la règle contraire,

lorsque les panneaux latéraux étaient consacrés à la narration de la vie, du martyr ou des miracles d'un saint, le centre présentait une image peinte ou sculptée du même saint, une icône dévotionnelle. Pour nous en tenir aux exemples des retables de saint Vincent: il est attesté par des documents anciens que son grand retable narratif à la cathédrale de Lisbonne, œuvre de Nuno Gonçalves, contemporaine des *Panneaux*, comportait en son centre une statue. C'était également le cas du retable bien connu de Sarriá, en Catalogne, sorti de l'atelier de Jaime Huguet. (38)

Mais s'il est justifié d'admettre au centre des *Panneaux* une icône sculptée de saint Vincent, il est peut-être plus plausible encore d'y imaginer une statue de l'Infanto Santo représenté selon son iconographie habituelle, en prisonnier. Nous avons une preuve irréfutable que D. Fernando était considéré comme digne d'être mis en parallèle avec saint Vincent et cela non par une confusion iconographique mais simplement par juxtaposition: au portail central du célèbre monastère royal des Jeronimos de Belem on voit leurs statues se faisant rigoureusement pendant, placées dans des niches identiques. Cette juxtaposition date du début du XVI[e] siècle. Mais le moment où les restes de D. Fernando rejoignaient sa patrie, à la suite d'une victoire obtenue sous l'égide de saint Vincent (1472), paraît particulièrement propice à l'invention de cette pensée iconographique. (39)

Il n'y aurait certes rien de choquant de voir l'Infanto Santo présider un retable qui rendait grâces à saint Vincent et sa statue mise en parallèle et voisinant de près avec deux images peintes du saint.

Quelles conclusions chronologiques nous imposent toutes ces observations? Les *Panneaux* ne pouvaient avoir été commandés qu'après 1471. Ils ne pouvaient avoir été exécutés qu'avant 1481, car dès le début du règne de Jean II on n'aurait pas toléré la représentation d'Isaac Abrabanel, condamné à mort par contumace, ni celle, très probable, du troisième duc de Bragance que ce roi fit décapiter en 1483. C'est dans le courant de cette dizaine d'années que le retable, avec ses six panneaux et sa statue, a dû être exécuté. Pour préciser la date davantage il ne nous reste que des spéculations. Il est probable que la commande a dû suivre de près la victoire; d'autant plus qu'à partir de 1474, le mariage d'Alphonse V avec Juana la Beltranea et ses prétentions au trône de Castille, suivies d'une guerre désastreuse, détournèrent l'esprit du roi des affaires marocaines. Quant à l'exécution, elle a pu facilement durer deux ans et se placer après 1474. Le visage d'Abrabanel accuse la quarantaine passée. Au moment de son exil il avait 44 ou 45 ans et s'il paraît plus âgé dans la peinture, il le faut sans doute attribuer à la vie sédentaire et à la riche cuisine orientale qui font vieillir prématurément; du reste, un regard attentif découvre dans cette face obèse une grande vitalité de l'œil et de la bouche. Nous sommes donc près de la fin de notre décennie et les années 1478-1481 sont aussi celles de la plus grande faveur d'Abrabanel à la cour.

La présence des reliques possédées par le monastère de Saint-Vincent; les longs liens historiques et religieux entre ce monastère et les victoires marocaines culminant, en 1471, en la personne de son prieur qui devient l'évêque de Tanger; le fait incontestable bien qu'inexpliqué que les *Panneaux* furent trouvés dans un édifice qui remplaça ce monastère (40): tout cela invite à penser que le retable a été destiné à cet établissement religieux. Nous avons vu que les *Panneaux* avec sa statue au centre devaient former un retable complet. Aucune raison sérieuse de supposer que cet ensemble déjà impressionnant formait la prédelle d'un grand *Retable de Saint Vincent*, représentant la vie, le martyr, les miracles et la translation du corps du saint, qui au témoignage de Francisco de Hollanda (1548) était l'œuvre de Nuno Gonçalves et se trouvait jusqu'au XVII[e] siècle à la cathédrale de Lisbonne. Ce témoignage a magnétisé, depuis José de Figueiredo (dont ce fut la seule erreur majeure) la plupart des historiens et les incita à lier les *Panneaux* avec la cathédrale. Ce n'est que récemment que M. Adriano de Gusmão montra toute la fragilité de cette hypothèse sans pourtant accepter la destination des *Panneaux* au monastère.

En revanche, quelques documents indiquent que l'ambitieux prieur, D. Nuno de Alvares, s'occupa activement de la rénovation et de l'enrichissement du monastère de Saint-Vincent qu'un texte (inédit) décrit en 1464 comme étant «négligé, ruiné, détérioré et fort endetté». (41) Il suscita des donations. Le 2 octobre 1473, Ruy Mendes de Brito, plus tard conseiller municipal (*vereador*) de Lisbonne fit don de 200 *reais brancos* pour sa sépulture et celle de ses descendants à placer dans une chapelle qui sera réparée et meublée d'objets de culte payés par le donateur. Le 10 mars de la même année 1473, Estevan de Guarda et sa femme, faisaient don dans leur testament de leurs biens pour qu'une chapelle du monastère puisse être pourvue de trois chapelains, aménagée par des travaux, enrichie de croix, de calices, de vêtements sacerdotaux (documents inédits, note 42). La chapelle Saint-Vincent dans l'église du monastère pouvait être l'endroit désigné à abriter le nouveau retable des *Panneaux*, dont la commande devait se situer exactement à l'époque de ces donations, peu après la victoire d'Arzila. Le caractère éminemment royal de ce retable suggère une donation totale ou partielle d'Alphonse V. On sait que l'ancienne église du monastère possédait des œuvres d'art, lesquelles, comme les reliques, furent transportées dans la nouvelle église fondée en 1582. C'est ainsi qu'on pouvait voir dans celle-ci: «Trois grands et beaux panneaux de la Vie et du Martyre de saint Vincent». On ne saurait, bien entendu, les confondre avec nos *Panneaux*, mais le support de bois indique le XV[e] ou le XVI[e] siècle. La plupart de ces œuvres ont dû être détruites lorsque la coupole de l'église s'effondra lors du tremblement de terre de 1755. Mais il est probable que les *Panneaux* ne se trouvaient pas exposés dans l'église.

Une circonstance frappa à juste titre les historiens des *Panneaux*: aucun document connu, aucune description ne les mentionnent. Ici également c'est leur sujet déchiffré qui fournit peut-être la clé de ce silence mystérieux. La

16. Détail du Panneau des Reliques *(fig. 6). Isaac Abrabanel (1436 ou 37 - 1508). Grand financier, diplomate, conseiller du roi Alphonse V et célèbre commentateur des prophètes.*

17. Fragment d'une des tapisseries de la Tenture de Pastrana, *commémorant la conquête d'Arzila et de Tanger. Tissée à Tournai, après 1471. Précédés de la bannière aux armes du Portugal, vêtus d'armures resplendissantes, le roi Alphonse V et son fils de 16 ans l'Infant Jean (le futur roi Jean II) se distinguent dans la foule des guerriers. L'Infant est auprès de son père comme dans le* Panneau du Roi *(fig. 3) où il tient ostensiblement son épée de chevalier reçue à Arzila.*

présence d'Abrabanel et celle, à peu près certaine, des seigneurs de Bragance a dû condamner ce retable dès le règne de Jean II. Trop précieux religieusement, historiquement et artistiquement (surtout si on savait qu'ils étaient l'œuvre de Gonçalves, le grand peintre du roi) les *Panneaux* échappèrent à la destruction. Mais ils durent être mis à l'écart. Furent-ils exposés au XVI^e siècle? Peut-être dès l'époque de la Renaissance, les a-t-on privés de leur cadre gothique et de leur statue qu'on a pu employer ailleurs, a-t-on ajouté l'étoile infamante sur la poitrine d'Abrabanel, car depuis le règne du roi Manuel, l'antisémitisme était au Portugal virulent (43). Ce n'est qu'avec l'arrivée au pouvoir de la dynastie de Bragance, en 1640, qu'on imagine quelque chance de retour des *Panneaux* à la lumière d'une chapelle. Il est frappant que les restaurateurs modernes croient que les *Panneaux* furent l'objet d'une restauration au XVII^e siècle précisément. Dans l'ensemble, ils n'ont pas dû être exposés pendant longtemps: leur état de conservation est fort bon, les dommages qu'ils ont subi bien que nombreux sont superficiels et de l'ordre de ceux qui arrivent dans les dépôts: des abrasions locales et un grand encrassement. D'habitude, les anciens retables longtemps exposés et admirés recevaient des soins renouvelés qui finissaient par dénaturer leur style, du moins en partie. Ce n'est pas le cas des *Panneaux* dont les photographies antérieures à la restauration de 1909 révèlent à côté d'une saleté séculaire des accidents localisés mais peu de repeints fâcheux. Une mise à l'écart serait une raison plausible du silence complet qui les entoura pendant quatre siècles.

Il semble que la plupart des secrets des *Panneaux* soient maintenant élucidés. On comprend surtout à quel point ils ennoblissent le tenace effort militaire de la nation portugaise sous la dynastie d'Avis par une pensée théologique profonde. Après la chute de Constantinople en 1453, l'idée de croisade contre l'Islam devient une hantise de l'Europe. On ne la réalise pas sérieusement mais elle empêche de dormir. Philippe le Bon, celui de tous les princes qui déploya dans ce sens le plus d'activité, n'en laissa qu'un symbole chevaleresque aussi éclatant que futile, le fameux Banquet au cours duquel lui-même et ses invités prêtèrent sur le Faisan le vœu de prendre les armes contre l'infidèle. Au milieu de ces gestes déclamatoires, seuls les Portugais combattaient en attaquant; quoi de surprenant de voir le pape Nicolas V s'adresser à l'Infant Henri en des termes dignes des compagnons de saint Louis? Ils ne manquent pas d'être présents au combat défensif contre le Turc, en Hongrie et en Transylvanie, soutenu par l'empereur Sigismond: en 1426 l'Infant D. Pedro traversa l'Europe entière pour y prendre part, précédé de la réputation guerrière de sa nation. Isabelle, duchesse de Bourgogne, sera fière de sa famille d'Avis et son fils Charles le Téméraire dira par boutade: « Nous autres les Portugais. »

Il est infiniment vraisemblable qu'au lendemain d'Arzila, moment le plus glorieux de son règne, le sentiment de fierté légitime ait dicté à Alphonse V la commande à la fois du *Retable des Panneaux* et de la *Tenture de Pastrana*. Le premier sera une glorification religieuse de la « croisade », ce *basso ostinato* de la politique extérieure des Avis. Les tapisseries seront une chronique, un reportage historique de l'événement qui la couronne. Il y a bien des chances pour que l'idée de ces deux œuvres commémoratives ait filtré au Portugal de la Bourgogne. S'il est vrai que la vieille Isabelle de Bourgogne apparaît dans les *Panneaux*, elle a dû favoriser cette filiation. C'est à Vézelay que leur programme spirituel s'affirma dès la première croisade; c'est à la cour de Philippe le Bon que ce rêve guerrier n'a cessé d'être cultivé. Et c'est dans l'inventaire de Philippe le Hardi (1404-1405) qu'on trouve mention d'une tenture purement historique qui relatait la victoire de Roosebecke sur les Flamands (1382), dans la tradition de la *Tapisserie de Bayeux*. Deux traditions iconographiques pour les commandes d'œuvres d'art destinées à exalter un événement choisi comme symbole d'une pensée religieuse ou d'une politique.

La grandiose conception mystique permet de comprendre l'extraordinaire gravité des *Panneaux*. Ces faces tendues par une pensée austère et ardente, ce regard rivé à un rêve commun, le même regard dans soixante visages d'une personnalité pourtant saisissante, sont ceux des hommes profondément convaincus d'avoir mis leur farouche énergie au service d'une mission divine.

Pourtant, si cette muraille d'hommes obsédés nous fascine à notre tour, si tant de recherches passionnées ont tenté d'arracher leurs secrets aux *Panneaux*, c'est uniquement parce qu'un artiste exceptionnel s'empara avec une vigueur inouïe de leur thème spirituel. Ce peintre est, selon toute probabilité, Nuno Gonçalves et c'est son art qui reste le secret majeur des *Panneaux*. Mais pour tenter de le saisir il faudrait une autre étude, moins longue, espérons-le pour le confort du lecteur et le nôtre.

NOTES

1. On trouvera les bibliographies les plus complètes dans le livre d'Adriano de Gusmão, *Nuno Gonçalves*, Lisbonne, 1957, pp. 176-179, dans celui d'Armando Vieira Santos, *Os Painéis de São Vicente de Fora*, Lisbonne, 1959, et dans la dissertation de Mrs. Jean B. Rosenwald, *The Dating and the Meaning of the Panels of Saint Vincent attributed to Nuno Gonçalves*, Master of Arts Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 30 avril 1965, pp. 126-135 (thèse dactylographiée).

2. A. Vieira Santos, *op. cit.*, p. 102.

3. L'étude que j'expose ici commença en 1962 au cours d'un séminaire à l'Université de New York (Institute of Fine Arts). De l'enquête que j'ai dirigée est sortie une remarquable dissertation de Mrs. Jean Rosenwald (citée ci-dessus note 1), qui se livra à de nombreuses vérifications et apporta des contributions personnelles dont la publication de plusieurs documents inédits. Rien de plus juste que de l'associer au présent travail. Nous remercions Mlle Maria Manuela Soares de Oliveira, de la conservation de la Collection Gulbenkian, à Oeiras, qui a fait partie du séminaire et nous a rendu de grands services en traduisant des textes portugais anciens et modernes.

4. Chaque historien, ou presque, qui a écrit sur les *Panneaux* contribua à leur connaissance par un ou plusieurs éléments importants. Mais, parmi eux, ceux dont je crois pouvoir corroborer la plupart des idées sont José de Figueiredo (qui a bien voulu me témoigner de l'amitié) et Jaime Cortesão, dont, malheureusement, les observations sur les *Panneaux* ne furent rendues publiques que sous forme d'une conférence (*O Assunto e os Personagens dos Painéis*. Conferencia. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbonne, 2 mai 1925) résumée par d'autres auteurs (Journal de Lisbonne, *Diario de Noticias* du 5 mai 1925 et José Saraiva, *Os Painéis do Infante Santo*. Leiria, 1925, Addenda, pp. 243-251). Et bien que je ne sois pas avec lui d'accord sur plusieurs points, dont les objections qu'Adriano de Gusmão continue à soulever contre l'identification de saint Vincent, je trouve son livre (cité dans la note 1 ci-dessus) une contribution capitale tant au sujet des *Panneaux* qu'en général au sujet de la question de Nuno Gonçalves et des œuvres qui peuvent lui être attribuées. Son résumé des documents est d'une grande rigueur et certaines de ses observations sont d'une clairvoyance remarquable.

5. D. Nicolao de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha Sto. Agostinho*, Lisboa, 1668. L'auteur contredit D. Rodrigo da Cunha, *Historia Ecclesiastica da Igreja de Lisboa*, 1642, qui prétendait que les chanoines réguliers du monastère de Saint-Vincent ne gardaient plus la mémoire de D. Henry. Il affirma que le monastère possédait toujours un cercueil en bois avec des lettres dorées d'un « poème de D. Cosme, le meilleur poète latin ». Ces disputes entre les chanoines réguliers et le clergé de la Cathédrale, à laquelle étaient attachés des ermites de Saint-Augustin, persisteront jusqu'au XVIII^e siècle. Elles reflètent la jalousie centrée autour de la possession des reliques — de celles de saint Vincent en particulier — qui conféraient le prestige au sanctuaire.

6. Georges Kaftal, Essai iconographique, Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga, 1942.

7. A. de Gusmão, *op. cit.*, pp. 31-32.

8. José Saraiva, *op. cit.*, pp. 23-33; A. de Gusmão, *op. cit.*, p. 29, et *Burlington Magazine*, Mai 1956.

9. Elie Lambert, *Remarques sur le Polyptyque dit de S. Vincent au Musée de Lisbonne*, Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, 1955, p. 4.

10. Le rabbin Judah Brumer, Manuscript Catalogue, Jewish Theological Seminary, New York; D^r A. Berger, Chief Librarian of the Jewish Division of the New York Public Library; D^r A. Rosenberg, Associate Curator of the Jewish Museum, New York. Nous les remercions ici de leur aide.

On aurait pu, bien entendu, prescrire au grand peintre réaliste des *Panneaux* une *reproduction exacte* du texte hébreu. Mais aucun prince ni même, peut-être, aucun prélat ne l'aurait alors déchiffré au Portugal. Nous ne sommes pas en Italie où la connaissance de l'hébreu devenait un raffinement, un snobisme presque, de la culture humaniste.

11. Adolf Katzenellenbogen, The central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and its Relation to the First Crusade. *Art Bulletin*, September 1944, pp. 141-151. La consultation de cet article a été suggérée à Mrs. Rosenwald par mon collègue le professeur Harry Bober, lorsqu'elle lui fit part de nos recherches sur le texte d'Isaïe qui correspond à celui de saint Jean.

12. *Ibidem*. p. 114 et note 18.

13. *Ibidem*. pp. 149-150.

14. En Espagne, dans les miniatures de la célèbre bible du duc d'Albe (coll. du Duc d'Albe, Madrid) traduite de l'hébreu par le rabbin Moses Arragel de Guadalajara (1422 - v. 1430), qui y apparaît plusieurs fois. (Repr. *Ars Hispaniae*, vol. XVIII, fig. 244). En Allemagne, dans l'enluminure représentant l'empereur Henri VIII accordant des privilèges aux Juifs de Rome (Coblence, Archives. Repr. *in* Alfred Rubens, *A History of Jewish Costume*, New York, 1967, fig. 129; cet auteur suit inconsidérément les historiens qui ont vu un rabbin dans le Juif de nos *Panneaux*, fig. 144); dans la *Chronique du Concile de Constance* par Ulrich von Richental, copie vers 1455-1465 (repr. *in Monumenta Judaica, Cat. de l'Exposition Municipale de Cologne 1963-1964*, n° 278, fig. 29) où, parmi les représentants de la communauté juive, les deux rabbins sont seuls à porter la barbe. C'est seulement à partir du XVIII^e siècle qu'on rencontre des représentations de rabbins imberbes, d'abord, semble-t-il, en Angleterre (A. Rubens, *op. cit.*, fig. 273).

15. Ce qui suit est basé sur les études suivantes: B. Netanyahu, *D. Isaac Abravanel Statesman and Philosopher*, Philadelphie, 1953; J. Sarachek, *D. Isaac Abravanel*, New York, 1938; S. Levy, *Isaac Abravanel as a theologian*, 1939; A. Melinek. *D. Isaac Abravanel, his Life and Times in Leading Figures of Jewish History*, Woburn House, Londres, 1952; E. E. I. J. Rosenthal, D. Isaac Abravanel, Financier, Statesman and scholar in Bulletin of the John Rylands Library, 1937; J. S. Minkin, *Abarbanel* (sic!) *and the expulsion of the Jews from Spain*, New York 1938; H. Graetz, *History of the Jews*, vol. IV (1864-1866) et VIII (1891), Philadelphie; M. Kayserling, *Geschichte der Juden in Portugal*, Leipzig, 1867; biographie *(sub voce)* in *The Jewish Encyclopedia, I*, et *in Biblioteca Espanola-Portugueza-Judaica*, Strasbourg, 1890; Alexandre Herculano de Carvalho, *Historia de origem e estabelecimento da inquisição em Portugal*, Lisbonne, 1, 1854-59.

16. Cette observation astucieuse est due au prof. Harry Bober.

17. Les parties mieux conservées de cette tête (restaurée en 1909) montrent un modelé et un dessin (l'oreille!) tellement inférieurs à ceux des autres têtes des *Panneaux* qu'elles proclament la copie. Du même original perdu, peint du vivant du Navigateur, probablement vers 1445-1450, dérive le portrait de composition identique (inversée) mais d'exécution très médiocre qui orne le manuscrit dit *Cronica dos Feitos da Guiné* à la Bibl. Nat. de Paris; ce manuscrit ne paraît dater (en dépit du colophon d'une partie du texte daté de 1453) que du dernier quart du XV^e siècle (à en juger par le type d'ornementation des marges). Le résumé le plus complet et le plus récent de cette question est dû à Luis *(suite en page 70)*

JACQUES CALLOT ET FILIPPO NAPOLETANO

par Walter Vitzhum

Félibien nous dit, parlant du séjour florentin de Callot: « En ce temps-là, les princes d'Italie étaient fort curieux de faire représenter des comédies et des ballets avec des décorations de théâtre magnifiques, particulièrement le duc de Florence, qui entretenait des ingénieurs et machinistes très savants, lesquels dans cette cour s'acquittaient alors de ces entreprises mieux qu'en autre cour de l'Europe. » Et c'est justement dans l'entourage de Cantagallina et de Alfonso Parigi, les premiers scénographes du grand-duc de Florence, que nous voyons les débuts de Callot. Entrant dans les détails de la formation artistique de Callot, Félibien ajoute ceci: « Il allait souvent voir Cantagallina son premier maître, Alfonso Parigi, peintre et ingénieur, Philippe Napolitain, et Jacques Stella de Lyon, aussi tous deux peintres, qui étaient alors à Florence; et ayant fait amitié avec eux, tâchait de s'instruire de plus en plus, et de profiter de leurs avis. » C'est le nom de Filippo Napoletano qui mérite notre attention. La critique moderne a tendance à minimiser l'influence exercée par ce peintre sur Callot pendant les quelques années qu'ils séjournèrent ensemble à Florence. Et pourtant sir Anthony Blunt prouvait très récemment que deux dessins universellement acceptés comme œuvres de Callot (Ternois 76 et 547) sont en réalité des œuvres de Napoletano. Qu'une telle confusion soit possible, cela devrait déjà servir de premier avertissement.

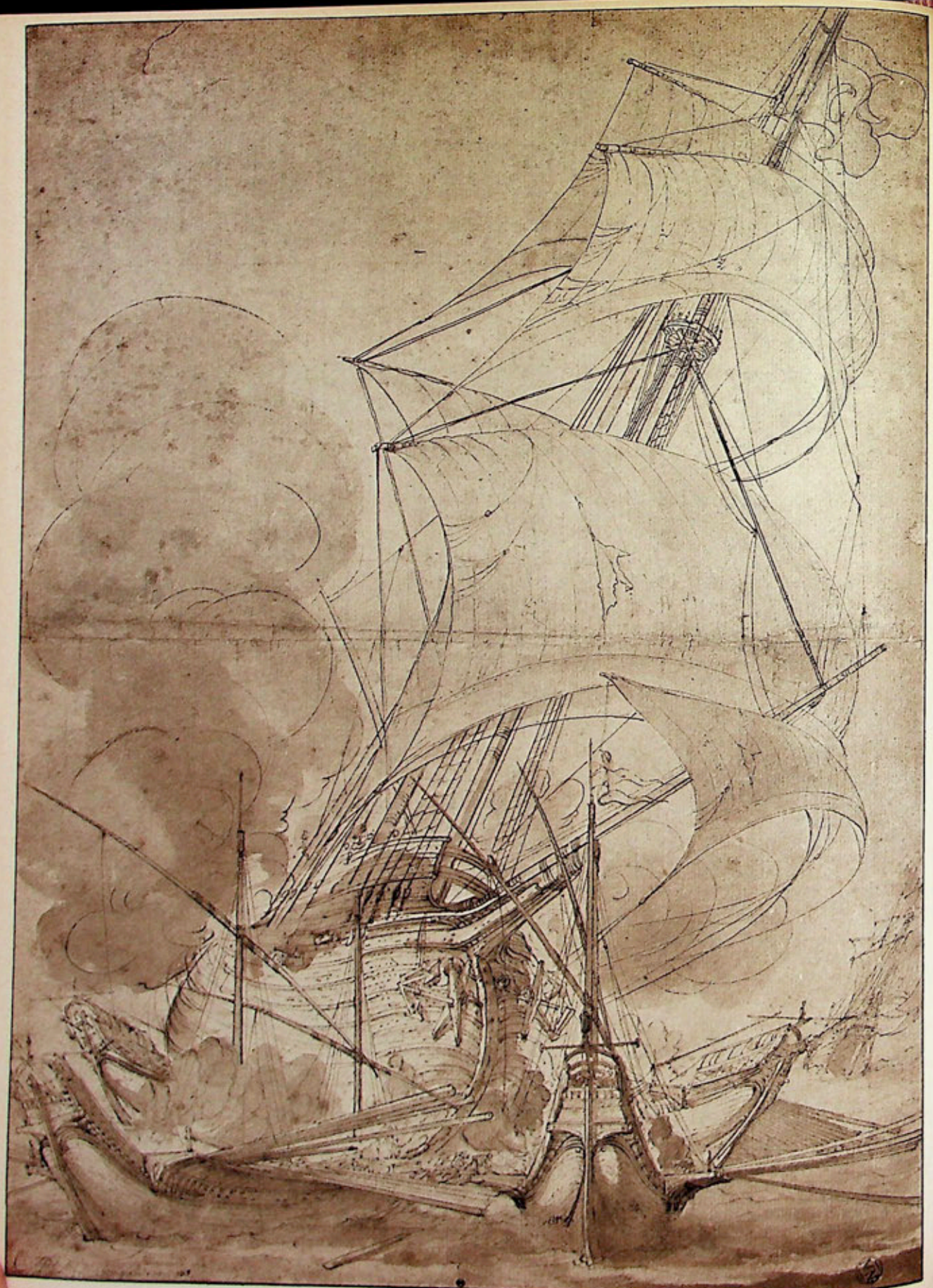
Une autre observation s'y ajoute: un dessin assez connu de Filippo Napoletano au Louvre (Fig. 3) se retrouve copié dans un dessin considéré comme une œuvre de Callot (Ternois 13). On pourrait exprimer des réserves sur le fondement de l'attribution de cette feuille à Callot, mais il reste néanmoins qu'une composition de toute évidence conçue par Filippo Napoletano, et par ailleurs une de ses créations les plus brillantes, a pu être considérée de la main de Callot.

On comprend assez aisément la raison de cette confusion puisque en effet Callot, dans son œuvre gravé, s'est inspiré du dessin de Filippo Napoletano à deux reprises (Fig. 2 et 3). Il s'agit de deux gravures de la suite des *Quatre Galères* (Lieure 195 et 197) dédiée à un exploit de la marine toscane et dont Baldinucci nous relate avec précision les circonstances: « Le 23 novembre (1617) quatre galères du grand-duc, la Padrona commandée par le chevalier

1

2

1 *Jacques Callot: Récit détaillé du combat du 23 novembre 1617: Les quatre galères toscanes rencontrent deux galions tures et attaquent le plus puissant. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.* 2 *Jacques Callot: Le galion ture entouré des quatre galères toscanes: c'est le moment représenté dans le dessin de Filippo Napoletano au Louvre. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*



Alfonso Sozzifante de Pistoie, le Sainte-Marie-Madeleine commandé par le chevalier Giovanni Paolo del Monte, le San Francesco commandé par Ferdinando Suarès et le Saint-Etienne guidé par Tommaso Fedra Inghirami, sous le commandement du marquis Jacopo Inghirami, amiral de l'Ordre de Saint-Etienne, atteignirent la Corse... où il leur advint de découvrir deux vaisseaux ennemis entre Bastia, Elbe et Capraia; elles se jetèrent sur eux et après un long combat elles captivèrent l'un et l'autre des vaisseaux, 161 survivants étant réduits en esclavage. Comme cette victoire eut un retentissement tel que partout s'en répandit la gloire, chacun voulut en connaitre les détails par le menu. On en imprima donc une relation détaillée, à laquelle furent ajoutées d'excellentes gravures de Callot. »

Le dessin de Filippo Napoletano représenté sans aucun doute, le moment le plus dramatique de cette rencontre quand précisément les quatre galères toscanes ont réussi à encercler le plus grand des navires turcs. Le croissant sur le pavillon de ce dernier, comme la croix des chevaliers de Saint-Etienne flottant au mât de la galère vue de la poupe nous informent assez clairement qu'il s'agit d'une entreprise de la flotte du grand duc de la Toscane dont le commandement était assumé par les chevaliers de Saint-Etienne. Si l'on suit l'histoire des engagements que se livrèrent les chevaliers et les Turcs dans les années du séjour de Filippo Napoletano à Florence, nul

4

autre ne présente les éléments contenus dans le dessin du Louvre. L'engagement le plus connu, celui de 1619, qui eut lieu près du cap Spartivento et dont Callot lui-même nous donne encore une fois un récit illustré, vit à l'œuvre six galères toscanes dans une formation de combat toute différente, tandis qu'au cours de la rencontre plus importante de 1620, près de Lampedusa, l'ennemi combattait lui-même sur des galères.

Callot s'est servi de la composition de Filippo Napoletano tant pour la représentation du premier encerclement (Fig. 2), que pour la phase finale (Fig. 5) et c'est surtout ici qu'il a exploité pleinement les données dramatiques de la situation telle que Filippo Napoletano l'avait envisagée.

Nous savons d'ailleurs par de multiples exemples combien Callot était prêt à assimiler toutes sortes de stimulations visuelles, et on connaît la série des chevaux copiés d'après Tempesta. Dans le genre naval, où il avait peu d'expérience — et à un moment de sa carrière où il était voué entièrement à la scène et au décor — on sera peu surpris de voir Callot se servir du modèle d'un artiste, au service de Cosme II comme lui, d'autant plus que Filippo Napoletano avait fait des représentations marines une spécialité. Le contact entre les deux artistes, et Félibien nous l'avons vu s'en fait l'écho, fut des plus fructueux. Plus tard, au moment des répresentations des Sièges de Saint-Martin et de la Rochelle, Callot en tirera encore une fois un profit direct. Mais plus importante est la conjonction particulière que ce contact nous permet d'observer à ce moment à Florence: deux artistes qui joueront tous deux un rôle décisif dans la revision de nos attitudes envers la réalité. Filippo Napoletano et Callot partagent le même sort. Souvent appelés à distraire Cosme II pendant sa longue maladie, ce prince aux goûts raffinés qui dès leur arrivée à Florence les avait pris à son service personnel se plut encore près de sa fin à examiner leurs œuvres et à discuter avec eux de leurs idées. Leurs heures étaient pourtant comptées comme celles de leur maître. Celles qui se savaient destinées à succéder à Cosme II dans le gouvernement de Florence disposaient déjà du futur: la grande-duchesse Marie-Madeleine d'Autriche et la douairière Christine de Lorraine, les deux tutrices dont l'attitude bigotte et bornée contribua au déclin de la vie artistique de Florence qui perdit alors la dernière position éminente qu'elle occupait encore dans le domaine de la scénographie et de la fête publique. Au moment où Cosme II a déjà perdu toute possibilité d'exercer quelque influence, la grande-duchesse Christine écrit, le 27 décembre 1620, au trésorier public: « Vous savez déjà que le grand-duc veut réformer la Galerie (et en) réduire la dépense à une somme limitée. » Deux semaines plus tard elle donne des instructions plus précises de façon qu'on commence à faire « renvoyer peu à peu des employés pour qu'il n'y ait pas trop d'émotion ». Au moment de la mort de Cosme II, un mois plus tard, nous savons que Callot au moins fait encore partie du service de la couronne. Baldi-

5

nucci nous renseigne sur la suite en relatant comment « pour le malheur de la ville, de l'Etat, et des amants de la vertu » à la suite des aveugles mesures d'économie prises par les tutrices « le célèbre Jacques Callot, graveur sur cuivre, le grand médailleur Gasparo Mola, Filippo Napoletano, et le remarquable musicien Frescobaldi, se trouvèrent sans gages à Florence ». Et c'est ici que les chemins de Filippo Napoletano et de Callot se séparèrent pour toujours, Filippo partant pour Rome, Callot pour Nancy.

Callot lui-même nous découvre son état d'âme quelques mois après son retour en France parlant de son « départ qui n'a eu lieu vraiment qu'à mon plus vif regret et contre mes vœux, parce que je n'ai jamais eu d'autre désir que de rester dans cette si noble ville de Florence ». Et il écrit le même jour, parlant toujours de Florence et des Florentins: « Il y a chez eux tant de gracieuseté! Et plus je vois la manière de procéder ici et la compare à celle de Florence, il me vient une telle mélancolie que, sans l'espérance que j'ai de retourner un jour là-bas, comme je dis, je crois que je mourrais. »

---

3 *Filippo Napoletano: Galion turc attaqué par quatre galères toscanes au large de la Corse, le 23 novembre 1617. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.* **4** *Jacques Callot: Deux galères toscanes attaquent le deuxième galion turc venu à l'aide du premier. Le vaisseau amiral toscan se dirige vers le lieu de combat. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.* **5** *Jacques Callot: La fin de la bataille: un galion turc remorqué par deux galères toscanes, l'autre définitivement mis hors de combat. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*

AVANT ET APRES MAGRITTE

Par Robert Lebel

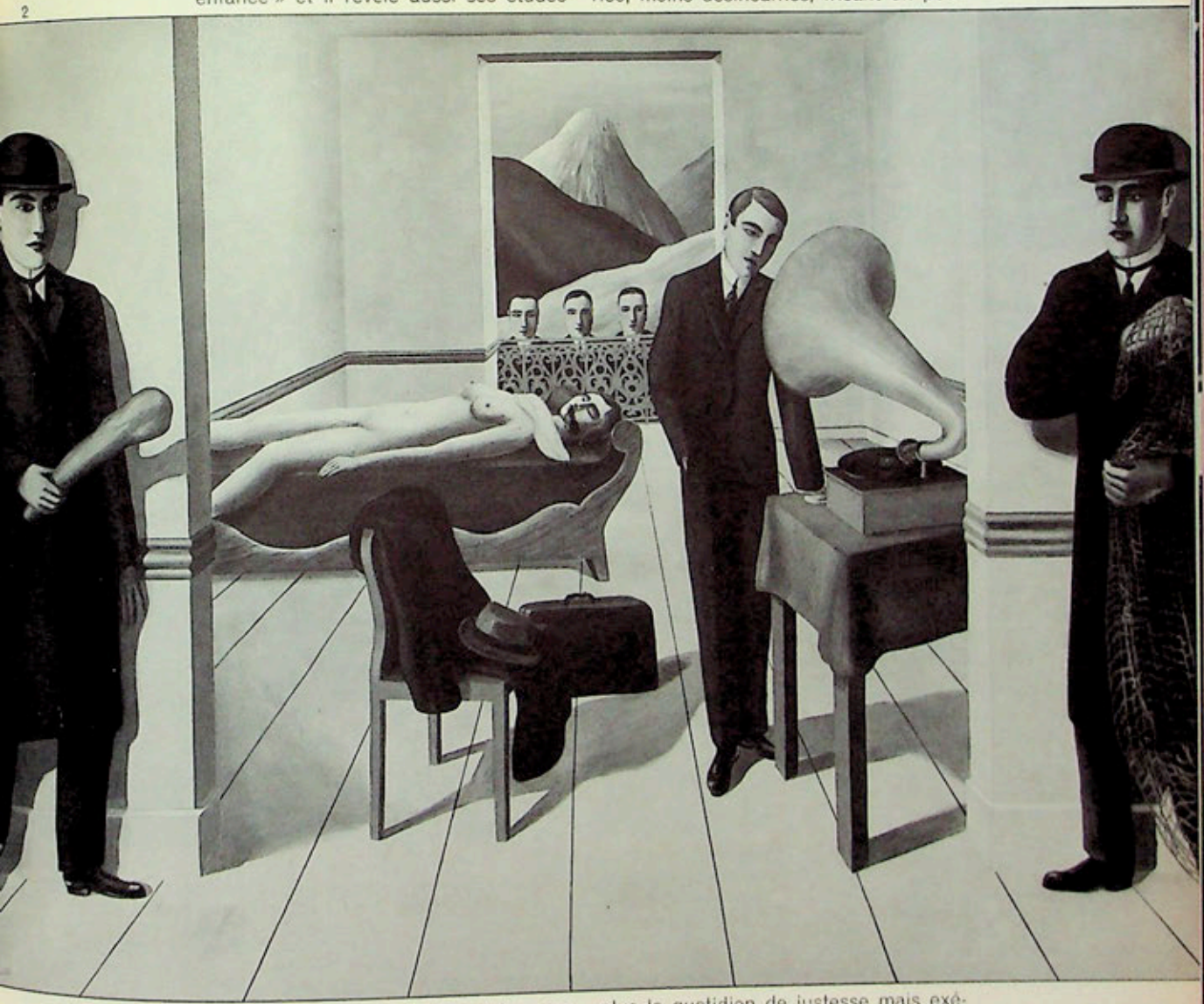
Dès le début du Surréalisme, Max Ernst, Miró et Masson s'efforcèrent d'accélérer la désintégration de l'image figurative dont le prestige, pourtant, fut loin d'être entamé par la disgrâce de Chirico. Dans le groupe alors divisé sur ce problème comme sur d'autres, Aragon, très antérieurement à sa conversion au réalisme socialiste, devint le plus ferme défenseur du maintien des apparences, ce qui dénote au moins chez lui une indéniable continuité. On estima donc indispensable d'opposer à Chirico un concurrent dans sa propre manière: ce fut son ami Pierre Roy, qu'il avait fait connaître à Breton, Aragon et Eluard et que ceux-ci allèrent voir en 1925, afin de lui proposer de participer à la première exposition surréaliste qui devait avoir lieu chez Pierre Loeb au mois de novembre.

Il accepta, on le sait, et la même galerie abrita l'année suivante une exposition particulière de ses œuvres avec une préface d'Aragon intitulée: « Celui qui s'y colle ». Un de ses tableaux les plus caractéristiques « La Fin des Mauvais Jours » fut reproduit dans le n° 7 de « La Révolution Surréaliste » (15 juin 1926),

le même où Breton, poursuivant la publication du « Surréalisme et la Peinture », condamnait Chirico définitivement et où était insérée la « Protestation » d'Aragon et de Breton contre la collaboration de Miró et de Max Ernst aux ballets russes. Né en 1880 à Nantes et déjà remarqué par Guillaume Apollinaire en 1913, Pierre Roy prétendait être devenu surréaliste malgré lui: « ... je n'ai jamais essayé de peindre des choses bizarres, a-t-il déclaré. Si elles le sont, c'est contre mon gré... ». Il se borne à confesser: « La plupart de mon œuvre est faite d'événements survenus pendant mon enfance » et il révèle aussi ses études

œuvres de Pierre Roy, notamment « Danger dans l'escalier », où le « Nu » de Duchamp s'est changé en reptile.
La similitude entre ces truismes et ceux de Chirico n'est pas due au hasard et elle relève moins de la psychiatrie que d'une frénésie académique poussée au paroxysme, jusqu'au génie parfois dans le cas de Chirico, souvent jusqu'à un assez prenant effet de stupeur dans le cas de Pierre Roy.
L'académisme passionnel et délirant existe. Tel fut le ferment qui permit à Pierre Roy de pourvoir ses laudateurs de très acceptables succédanés de Chirico, moins désincarnés, frisant un peu

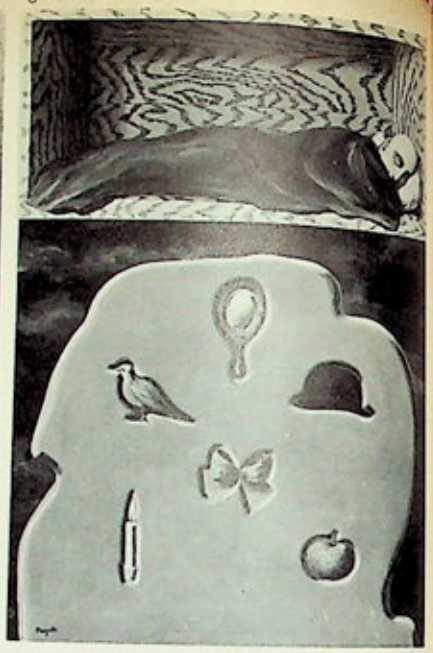
2



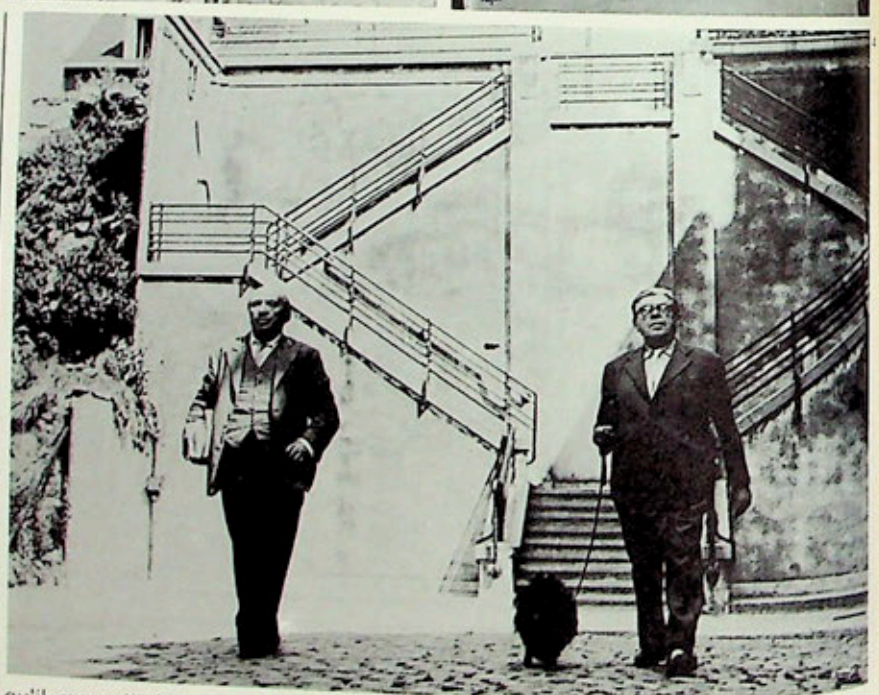
à l'Ecole des Langues Orientales, son intérêt pour l'art et la religion de la Chine ainsi que ses affinités avec le bouddhisme Shinto et Zen, bien qu'il s'affirme catholique. Tout n'est donc pas aussi simple qu'il ne l'assure en faisant profession d'être « profondément français des bords de la Loire » et « d'aimer par-dessus tout la bonne peinture, bien faite, capable de durer sans changer de couleur et sans se crevasser ». Ces réponses furent fournies en 1947 à un questionnaire du Museum of Modern Art de New York qui conserve plusieurs

plus le quotidien de justesse mais exécutés méticuleusement à l'aide de procédés de peinture à l'essence solvante. Avant son passage dans le Surréalisme, Pierre Roy avait déjà peint de la sorte et il a continué jusqu'à sa mort en 1950 sans notable variation mais, entre 1925 et 1930, ses toiles parurent historiquement préférables à celles que Chirico

1 René Magritte en promenade au cimetière (vers 1962). Photo inédite. 2 René Magritte: « L'Assassin menacé ». 1926. Huile. 152 × 195 cm. Musée d'Art Moderne de New York (don Kay Sage Tanguy).



1 Pierre Roy: « La Fin des mauvais jours ». 1923. Huile. 73×50 cm. Collection particulière. 2 Pierre Roy: « Danger dans l'escalier ». 1927. Huile. 92×60 cm. Musée d'Art Moderne de New York (don Abby Aldrich Rockefeller). 3 René Magritte: « Le Dormeur téméraire ». 1927. Huile. 110×85,2 cm. Collection Claude Spaak. 4 Marcel Lecomte (à gauche), René Magritte et son chien Loulou dans un film réalisé par Luc de Heusch. Photo inédite. 5 René Magritte: « L'Annonciation ». 1929. Huile. 11,4×14,6 cm. Collection E.L.T. Mesens. 6 René Magritte: « Le Mouvement perpétuel ». 1934. Huile. 54×73 cm. Grosvenor Gallery, Londres.



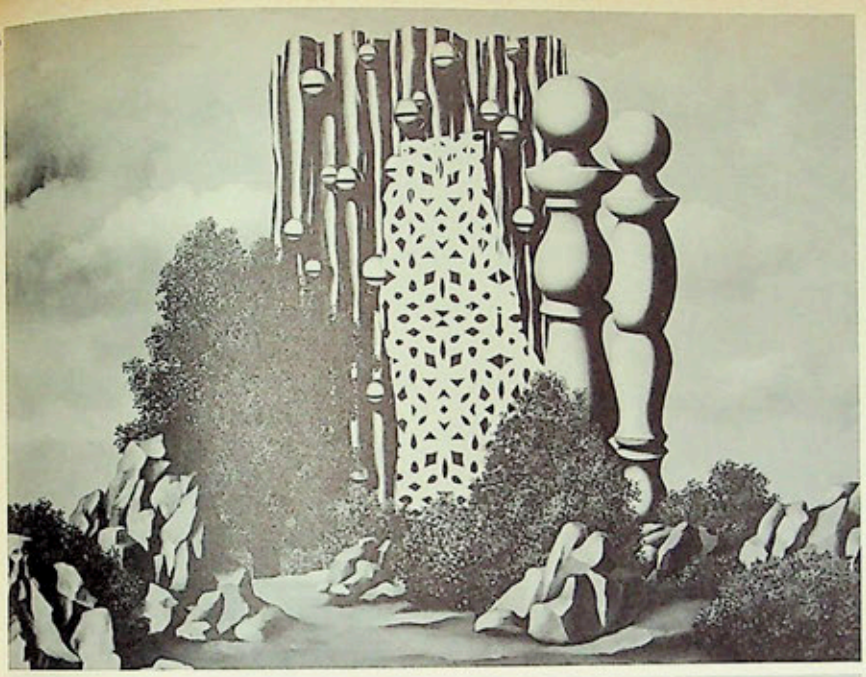
bâclait alors. Malheureusement pour Pierre Roy, il ne tarda pas à être évincé du groupe par un autre artiste, comme il avait supplanté lui-même, sans le vouloir, Chirico.

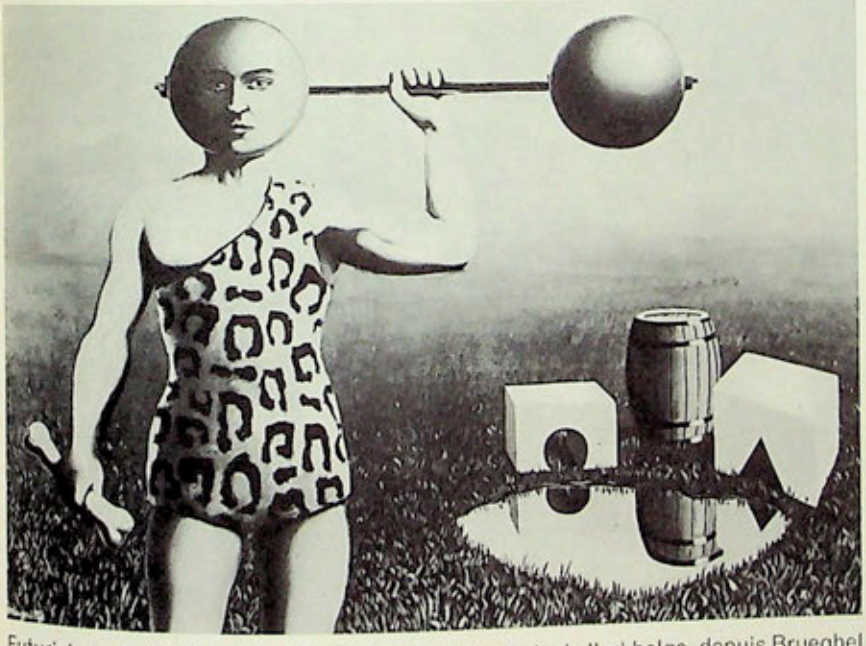
En février 1928, la Galerie Surréaliste organisa de ce dernier une rétrospective, destinée surtout à lui faire honte de son reniement. Aragon, décidément très actif en ce domaine, s'y employa de sa plume acérée dans sa préface-pamphlet où il stigmatisait « le genre ancien combattant de l'art » et « ceux qui vivent sur leurs lauriers ». A ce moment un jeune peintre belge, René Magritte, habitait au Perreux-sur-Marne, dans la banlieue de Paris et, tout en travaillant beaucoup — il peignait une soixantaine de tableaux, dont certains de grand format, en une seule année — il assista régulièrement, pendant son séjour en France d'août 1927 à 1930, aux réunions surréalistes du Café Cyrano, Place Blanche.

On imagine facilement combien il fut frappé par la rétrospective expiatoire que présentaient ses amis parisiens des œuvres de Chirico, qui avait été sa première admiration et son premier modèle. Tous les principes dont il s'inspirait se trouvaient remis en cause et, même s'il partageait dans quelque mesure la réprobation des Surréalistes contre les déviations de Chirico, jamais il n'approuva tout à fait leurs anathèmes. Cette crise qu'il ressentit fortement eut néanmoins l'avantage de lui ouvrir les yeux sur le caractère de plus en plus stéréotypé des toiles récentes de Chirico et de son successeur dans le Surréalisme: Pierre Roy. René Magritte parut pour la première fois à Paris au cours de cette même année 1928, dans une exposition surréaliste organisée par son compatriote Camille Goemans à la galerie qu'il avait ouverte rue de Seine. Dans un des textes du catalogue, Aragon se faisait encore le porte-drapeau de Pierre Roy, tandis que Magritte bénéficiait d'une préface poétique d'Eluard.

Les Surréalistes prirent assez rapidement conscience des innovations sensationnelles qu'introduisait Magritte dans une formule passablement exploitée mais que plusieurs membres du groupe tenaient encore pour la seule où le Surréalisme s'exprimait vraiment. Est-il besoin de dire que le tenace Magritte partageait entièrement cette opinion car il n'a jamais pu concevoir une autre peinture que la sienne. On sent en lui, comme dans le Chirico des débuts, une sorte de prédestination fondamentale mais dont il ne s'est, pour sa part, que très exceptionnellement écarté.

Ses sources littéraires et poétiques sont exhaustivement analysées par Patrick Waldberg (« René Magritte », Bruxelles, A. de Rache, édit. 1965): Fantômas, Jules Verne, Stevenson, Conrad, Verhaeren, Maeterlinck, Lautréamont, entre autres car René Magritte a tout lu. Sur le plan plastique, elles se limitent aux





Futuristes, à Chirico, et, surtout, aux « collages » de Max Ernst. Nous serions tenté d'ajouter à cette courte liste Fernand Léger que tout semblerait, à première vue, séparer de Magritte mais qui présente avec lui certaines affinités de technique et de structures, ne fût-ce que dans le goût d'une peinture mince, claire et sans pâte ou dans l'utilisation répétée de quelques attributs d'une morphologie aussi régulière que spéciale. Notons chez Magritte le grelot, rappel des percherons de son enfance, et le balustre ou pied en bois tourné, inséparable pour lui de ses explorations sous les tables lorsqu'il s'abîmait dans la contemplation des mollets féminins.

Quant à son imagination hallucinatoire, elle procède d'un des courants les plus constants de l'art belge, depuis Brueghel jusqu'à Wiertz, Rops, Khnopff, Ensor ou Frits van den Berghe. Voilà pour la tradition dont on ne saurait se dispenser. L'ouvrage très pénétrant de Patrick Waldberg et ceux de Louis Scutenaire (« René Magritte », Bruxelles, 1947 et « Magritte », Anvers, 1950) ont permis de dégager les traits dominants d'une biographie où les événements sont d'autant plus significatifs qu'il demeurent peu nombreux. René Magritte est né en 1898 à Lessines dans le Hainaut. En 1912, lorsqu'il eut quatorze ans sa mère fut découverte noyée dans la Sambre. Un spleen assez funèbre dès lors ne semble pas avoir cessé de hanter sa vie. En 1916, il s'inscrivit à l'Ecole des Beaux-Arts de Bruxelles. En 1922, il épousa Georgette Berger qu'il avait rencontrée fillette à la foire de Charleroi. La même année son ami Marcel Lecomte lui montra la reproduction d'un tableau de Chirico « Le Chant d'amour ». Il avait vécu jusqu'à ce moment de travaux assez ternes dans une usine de papiers peints, où son rôle se bornait à répéter des motifs de fleurs. Il paraît avoir tiré de cette industrie des conclusions assez proches de celles que Max Ernst avait déduites des illustrations de catalogues. Dans les deux cas, il s'agissait de la découverte du pouvoir fascinant de la banalité. « Je décidai vers 1925, écrit-il, de ne plus peindre les objets qu'avec tous leurs détails apparents... la disposition où j'étais me fit apparaître douées d'une mystérieuse existence les moulures d'une porte et je fus longtemps en contact avec leur réalité. »

Contrairement à ce que l'on pourrait penser d'abord, ce langage est une approche directe à la peinture surréaliste, qui se fonde toujours sur une recherche délibérée des obsessions visuelles. On songe aux premiers textes de Chirico « .... le gant montant, de zinc colorié, aux terribles griffes dorées, se balançant sur la porte de la boutique aux sombres souffles des après-midi urbains, m'indiquait par son index dirigé vers les dalles du trottoir les signes hermétiques d'une nouvelle mélancolie... ». Le jeune Magritte rejoignait donc d'emblée la métaphysique de Chirico mais alors que l'Italien, élève de l'Académie des Beaux-Arts d'Athènes, s'était servi de l'attirail néo-classique: arcades, colonnes, tours, statues etc., le Belge se tournait tout simplement, selon les traditions prosaïques des écoles du Nord, vers ce qu'il avait sous les yeux: roses de papier peint, fenêtres, portes, ciels, paysages, souliers, pipes, fruits ou feuilles, corps de femmes, messieurs coiffés d'un inévitable chapeau rigide et rond.

Sauf pendant la courte période de ses débuts où il subit étroitement l'influence de Chirico, dont les compositions, telles les « Muses » du même nom, étaient par leur seul aspect « inquiétantes », Magritte créera l'inquiétude par des effets de « déplacement ». Chacun de ses tableaux sera d'apparence et d'agencement strictement réalistes tandis que certains éléments en seront déplacés, suffisamment pour que soit suscité le choc de la surprise, mais pas assez pour que le spectateur perde complètement le sentiment du réel.

Magritte s'est alloué un « écart » qu'il n'a jamais outrepassé. Comparativement à Chirico et à la plupart des autres peintres surréalistes, il semble n'avoir eu que peu de moyens à sa portée car, non seulement ses tableaux sont soigneusement dépourvus de qualités dites picturales, mais encore son répertoire de formes est des plus réduits. Mieux qu'un artiste, au sens habituel du terme, il pourrait être un ingénieur dont l'imagination s'exercerait dans le domaine limité des « combinaisons » de quelques éléments disponibles. Il y a aussi en lui de l'illusionniste, de l'équilibriste dont les numéros « à transformations » étonnent par leur netteté, par leur aisance,

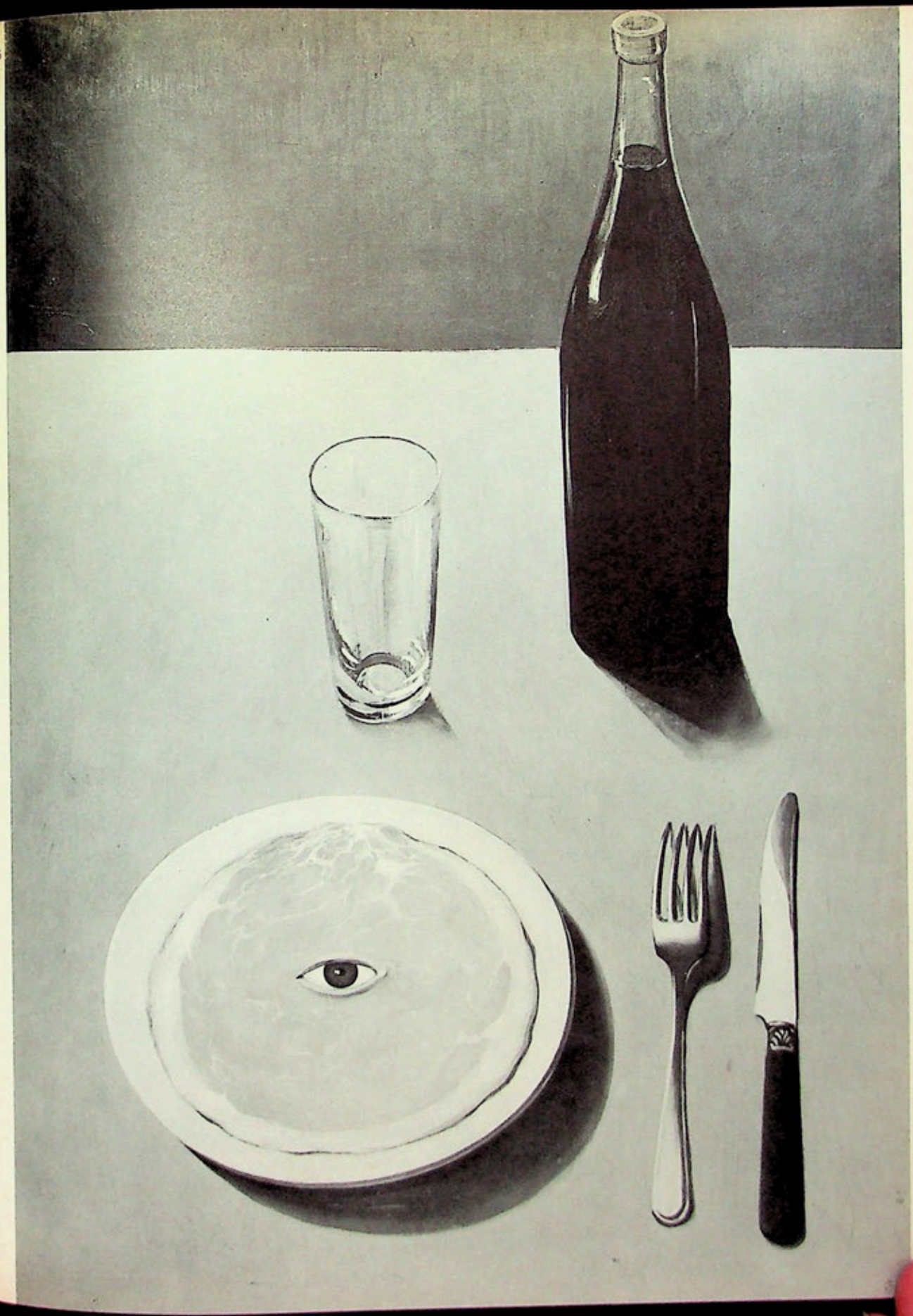
1

2

3

comme celui de l'homme qui, dans « Le Mouvement perpétuel » (1934), soulève une haltère dont une des sphères est sa propre tête. La performance s'accomplit sans le moindre effort, sans la moindre contorsion et avec un naturel si parfait qu'une visiteuse, pourtant avertie, de l'exposition où se trouvait ce tableau, balança quelques instants avant de remarquer ce qu'il avait d'extraordinaire. Ce genre de réussite est sans doute celui que Magritte a le plus vivement souhaité en mettant en circulation des toiles anodines au premier contact mais qui se comportaient en bombes à retardement. N'a-t-il pas veillé lui-même à son maintien correct, à sa vie familiale étonnamment neutre et rangée pour un Surréaliste, exempte des ravages, excès ou éclats dont les exemples n'ont pas manqué ailleurs mais on doit reconnaître que la plupart des Surréalistes belges se ressemblaient par le visage rond, placide, glabre, assez gras, aussi peu « artiste » que possible. Ainsi de Paul Colinet, de Camille Goemans, de P. G. Van Hecke, de Marcel Lecomte, de Paul Nougé (tous disparus) et de Louis Scutenaire ou d'E.L.T. Mesens qui constituèrent cependant, avec Magritte, une « Société du Mystère », selon le titre donné par Patrick Waldberg à une association plus ou moins clandestine et nettement réfractaire qui

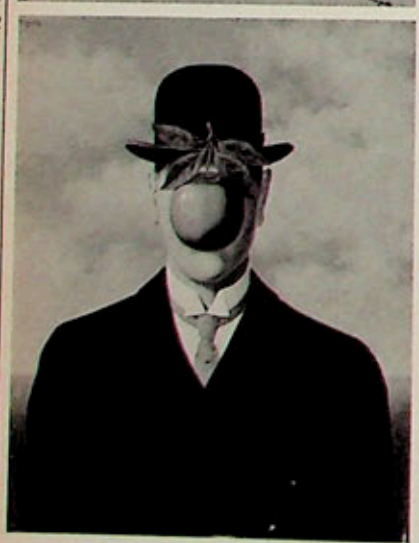
1 René Magritte: «Les Idées de l'acrobate». 1928. Huile. 116 × 81 cm. Collection Urvater. 2 René Magritte: «Les Liaisons Dangereuses». 1935. Huile. 72 × 64 cm. Collection M. et Mme Henri Jeanson. 3 René Magritte: «Le Viol». 1934. Huile. 25 × 18 cm. Collection Simon Spiner. 4 Quelques mois avant sa mort, Magritte passant du trompe-l'œil à la ronde-bosse, a fait réaliser en bronze plusieurs de ses compositions peintes. Nous reproduisons ici «La Folie des grandeurs», tableau de 1962, devenu, en 1967, un bronze haut de 1 m 55 et pesant 243 kg. 5 René Magritte: «Portrait». 1935. Huile. 73 × 50 cm. Musée d'Art Moderne de New York (don Kay Sage Tanguy).



fut l'embryon du groupe surréaliste de Bruxelles, mais qui survécut à ses vicissitudes. Le trait commun de tous ces hommes, si on les met en parallèle avec leurs amis parisiens, c'est le refus des signes extérieurs de la révolution. Ce furent des conspirateurs plutôt que des insurgés.

Autant il était essentiel à Paris de répudier publiquement ses origines bourgeoises et de se distinguer du commun par une allure romantique, autant à Bruxelles on prenait soin de dissimuler sa rébellion sous des dehors inoffensifs, en se gardant bien d'enfreindre le code

1



2

vestimentaire auquel les personnages masculins de Magritte sont irrémédiablement soumis. Pour eux, le vêtement est un invariable uniforme dont ils restent affublés en toute occasion. Seuls ou en troupe, de face ou de dos, figés en un impeccable garde-à-vous, ils sont astreints au port du col blanc et de la cravate de couleur criarde, du couvre-chef dit chapeau melon, du long pardessus sombre. Comme jadis le Joseph Prud'homme d'Henry Monnier, mais dans un esprit bien moins ouvertement farceur, ils constituent une représentation collective et archétypique du bourgeois hébété que rien jamais ne démonte ou n'étonne, même si comme dans « La Grande Guerre » (1964) une pomme vient se poser sur son visage ou si, comme dans « La Présence d'esprit » (1960), un oiseau et un poisson aussi grands que lui se tiennent à ses côtés.

A vrai dire l'œuvre de Magritte est si résolument intemporel qu'il est difficile d'y situer chronologiquement les entrées en force de ses protagonistes. Dans « L'Assassin menacé » (1926, ancienne collection E.L.T. Mesens), on les voit en argousins armés d'un gourdin et d'un filet. En 1927, « Le Dormeur téméraire » commence par rêver à tous ses attributs: son chapeau melon, sa pomme, un oiseau, une chandelle, un nœud de cravate, un miroir. En 1928, « Le Temps menaçant » fait apparaître également sur le mode du songe ou du mirage un torse féminin, un tuba et une chaise rustique au-dessus d'un site marin, en attendant que le rêve de jeunesse, comme les belles vies, ne se réalise dans l'âge mûr, après la période de fossilisation transitoire des années 50. La femme néanmoins est plus immédiatement accessible aux merveilles, d'abord parce que son corps peut se débiter en morceaux: cinq parties détachées et toutes comestibles forment « L'Eternelle Evidence » de 1930 (Collection William N. Copley), comme « Les Idées de l'acrobate » (1928, Collection Urvater) s'expriment en un découpage sinueux, presque abstrait. Dans le « Viol » (1934), qui servit de couverture au texte imprimé d'une conférence d'André Breton « Qu'est-ce que le Surréalisme? », les organes amovibles se sont déplacés, les seins devenant les yeux, le nombril supplantant le nez, le sexe effaçant la bouche. L'ensemble est un visage d'une vraisemblance totale. On regrette de ne pas y avoir pensé plus tôt. James Thrall Soby rappelle à ce propos la terreur de Shelley lorsqu'il crut voir les seins de sa femme se métamorphoser en une paire d'yeux (Préface au catalogue de l'exposition Magritte au Museum of Modern Art de New York, 1965-66), mais, dans leur course errante, les seins, rivalisant avec « Les Œufs sur le plat » de Dali, peuvent aussi se fixer sur une chemise de nuit suspendue à un cintre tandis que les orteils traversent des souliers vides: « La Philosophie dans le boudoir » (1947). Inversement, un œil peut percer une tranche de jambon: c'est le « Portrait » de 1935, ayant appartenu à Yves Tanguy.

Si dans l'univers de Magritte, l'homme est à jamais engoncé dans sa condition, il peut au moins, par la vertu de son onirisme sexuel, doter la femme d'une ubiquité sans limite. Là est sa seule liberté, dans le regard dont il suit la femme en perpétuelle mutation exhibitionniste, depuis la relativement simple « Epreuve du sommeil » (1926) jusque dans la distorsion suprême des « Liaisons dangereuses » (1935) où s'exauce, par superposition « miroirique » de l'envers et de l'endroit, le désir le plus désespéré du voyeur.

Auprès de ce dévoilement capital, auquel semble présider aveuglément « Le Thérapeute » (1937), les autres fantasmagories de Magritte, si saisissantes soient-elles, ressortissent au miracle quotidien: les pains, les pierres, les fruits, les parapluies, les lions, les cigares, les bicyclettes volent mieux que les oiseaux, des incendies menacent les chevalets ou les trombones, le poisson-femme est rejeté par la mer, les balustres et les grelots célèbrent « L'Annonciation » (1929) en un monumental face à face, les premiers cercueils apparaissent au « Balcon de Manet » (1949), « Les Marches de l'été » (1935) sont contaminées par « La Folie des Grandeurs » de 1962.

Quelques textes de Magritte, notamment celui qui servit de préface à son exposition rétrospective de Bruxelles en 1954, nous ouvrent une autre voie d'accès à son système: « Mes tableaux sont des images, écrit-il. La description valable d'une image ne peut être faite sans l'orientation de la pensée vers sa liberté... J'estime comme étant valable l'essai de langage consistant à dire que mes tableaux ont été conçus pour être des signes matériels de la liberté de la pensée. Ils visent, dans toute la « mesure du possible », à ne pas déméríter du Sens, c'est-à-dire de l'Impossible. »

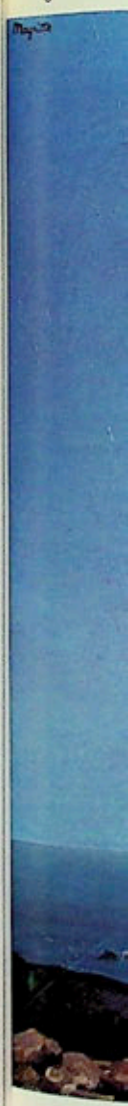
Nous saisissons ici l'intention secrète qui, par delà les perturbations passionnelles de l'image peinte, trame surtout les perturbations préméditées du langage. L'apport considérable sur ce point d'une étude structuraliste de Michel Foucault, parue récemment dans le N° 2 des « Cahiers du Chemin », ne saurait faire méconnaître que les Surréalistes furent loin de négliger cet aspect des tableaux de Magritte. En 1930, dans le « Second Manifeste », André Breton, que Michel Foucault affecte d'ignorer, spécifiait que le Surréalisme « se situe presque uniquement sur le plan du langage ». On présume que de tels mots d'ordre engagèrent le jeune Magritte à dépasser les juxtapositions principalement visuelles de Chirico ou de Pierre Roy pour mettre directement en question la relation de l'objet figuré et de sa représentation linguistique.

On sait que les Cubistes introduisirent dans leurs tableaux des inscriptions utilisées à des fins plastiques et bientôt, par antithèse, Duchamp et Picabia procédèrent à une dissociation radicale des textes et de la représentation. Pour Picabia, le titre « Américaine », qu'il accole en 1917 à une ampoule électrique, devient un sarcasme. Dans « La Clé des Songes », tableau peint en 1930, l'année du « Second Manifeste », Magritte rompt avec toute signification, même morale ou humoristique, en écrivant « l'Acacia » sous un œuf, « la Lune » sous un soulier de femme, « la Neige » sous un chapeau melon, « le Plafond » sous une bougie allumée, « l'Orage » sous un verre et « le Désert » sous un marteau. La première version de « Ceci n'est pas une pipe » s'intitulait, ne l'oublions pas, « La Trahison des images ». C'est donc « tristement », en effet, et Michel Foucault le

1 René Magritte: « La Philosophie dans le boudoir ». 1947. Huile. 81 × 61 cm. Collection Mr. and Mrs. Thomas Claburn Jones.

2 René Magritte: « La grande guerre ». 1964. Huile. 65 × 54 cm. Collection particulière.

3 René Magritte: « Le Temps menaçant ». 1928. Huile. 54 × 73cm. Collection Roland Penrose, Londres.



suggère avec une rare pertinence, que le texte constate : « Ceci n'est pas une pipe. » S'il coupe les amarres entre l'écriture et le dessin, Magritte le fait presque à regret et l'on croirait même qu'il éprouve une sorte d'épouvante devant son propre stratagème. Ici apparaît la dimension tragique de son œuvre qui s'est édifiée à pic sur l'abîme, au risque de voir s'effondrer, comme le pressentait André Breton, « le grand « pont sémantique » qui permet de passer du sens propre au sens « figuré ». Cette conspiration taciturne s'est poursuivie avec tant d'opiniâtreté, avec une tension si soutenue et une telle absence

3

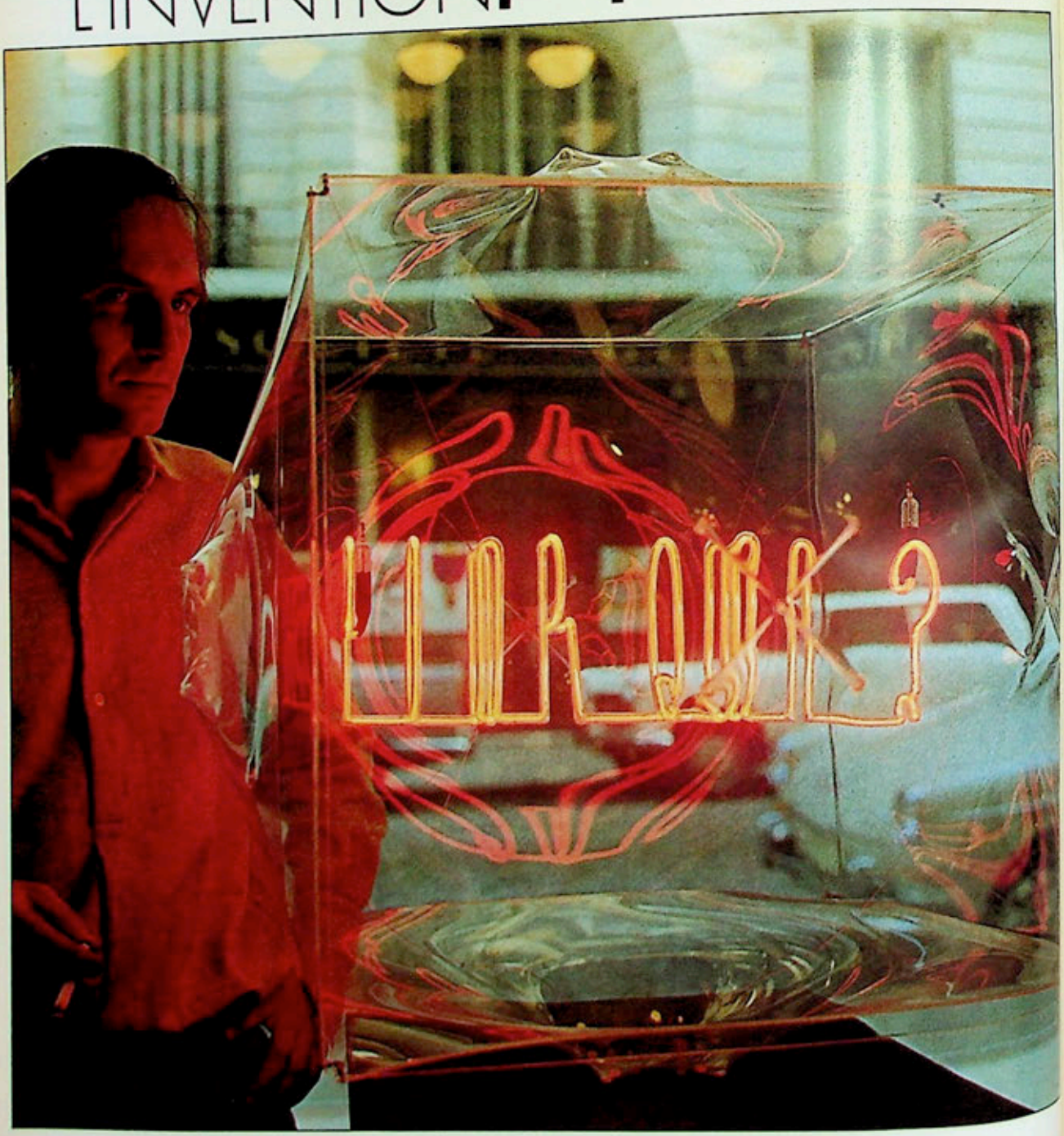
d'ostentation qu'elle a pu éclater au jour aveuglant des musées, des collections et des galeries d'art sans que fût émoussé son tranchant équivoque. Malgré sa consécration publique des dernières années, René Magritte, à sa mort en août 1967, méritait donc pleinement encore l'épitaphe qui eût satisfait cet amateur de romans noirs : « Il a emporté avec lui son secret dans la tombe. »

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez « Le Surréalisme et La Peinture » d'André Breton et les ouvrages cités de Louis Scutenaire et de Patrick Waldberg.

fut l'embryon du groupe surréaliste de | hébété que rien jamais ne démenti

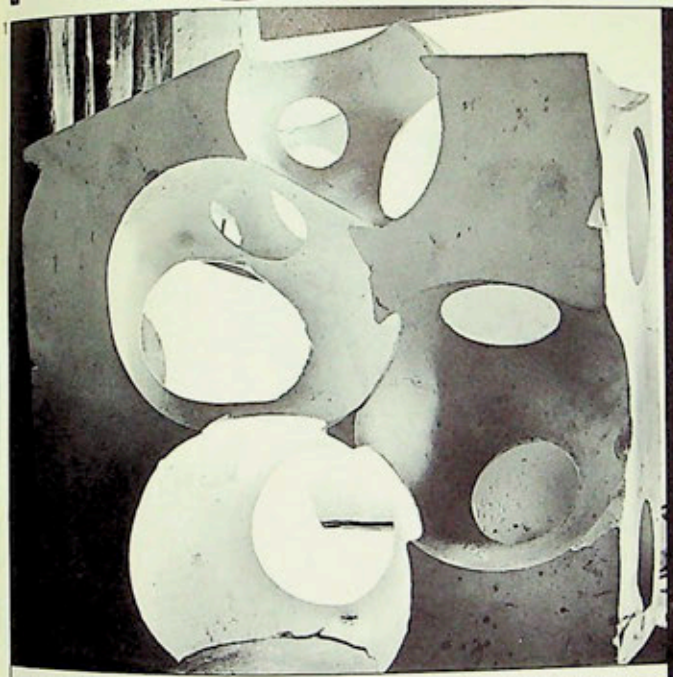
UNE POÉTIQUE DE L'INVENTION PIOTR K



« Pour qui ? », plexiglas incolore, tube au néon rouge, 1967. **1** et **2** « Sculpture « négatif », plâtre, 1961. Cette sculpture, obtenue en coulant du plâtre dans des ballons de baudruche accumulés dans une caisse cubique, peut être considérée comme une première version, en négatif, du cube n° 5 (voir fig. 3, p.

par Pierre Joly

KOWALSKI



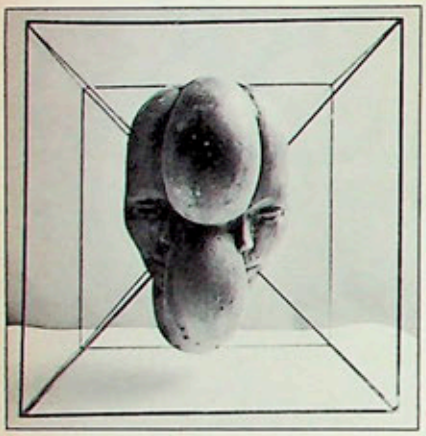
A l'intérieur d'une boîte cubique, construite de plaques de plexiglas incolore, semblablement déformées à chaud par enfoncement de deux tiges de fer disposées en croix, un tube de néon, de ceux qu'on emploie pour les enseignes lumineuses, forme les lettres superposées d'une question: POUR QUI? Eclairez: l'interrogation jaillira soudain de l'innocence de l'objet, explosive, éclaboussée de lumière rouge, ruisselante d'eau et de feu. Chacun des objets qu'invente Kowalski est ainsi le résultat de quelques actions simples, clairement définies, ayant pour but la surprise, la découverte.

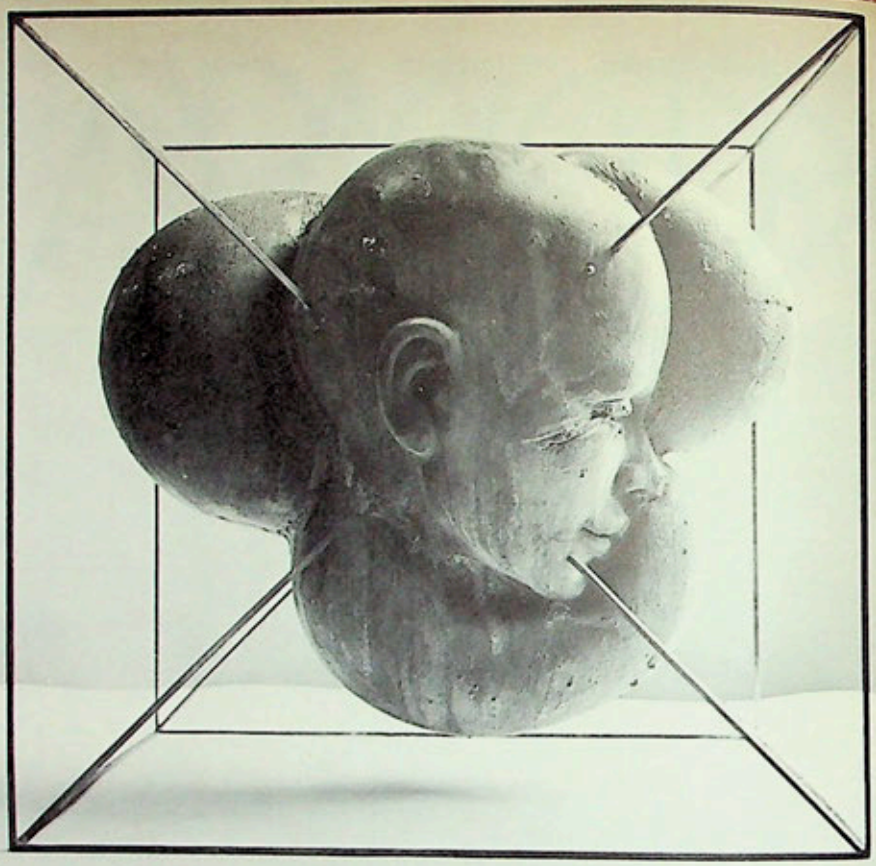
Parlerons-nous de sculptures? Lui-même dit volontiers « mes choses », n'aimant guère leur donner un nom plus précis, qui risquerait d'être équivoque. Ou bien il grave le nom, au contraire, dans le plexiglas, mais c'est alors comme on donne une définition: « j'appelle cela SCULPTURE ». Ce qui est sûr, c'est que sa technique est tout à fait étrangère à l'artisanat. Sa formation, d'ailleurs, est plutôt celle d'un mathématicien, ou d'un architecte. Il a fait ses études au Massachussets Institute of Technology et ses premiers travaux ont été du domaine de l'architecture.

Rien, dans sa façon de travailler, de ce qu'on a l'habitude d'appeler « le métier », mais plutôt une technologie, avec tout ce qu'elle comporte de mécanismes et au besoin de répétition. Il ne façonne pas la matière de ses mains: il met en place des dispositifs destinés à lui donner forme. Le mot même de « matière » fait équivoque, pour les images qu'il porte inévitablement avec lui de densité, de résistance, de sensibilité: le grain de la pierre, le poids du bronze, la dureté de l'acier. Les matériaux que Kowalski met en œuvre s'effacent, ils

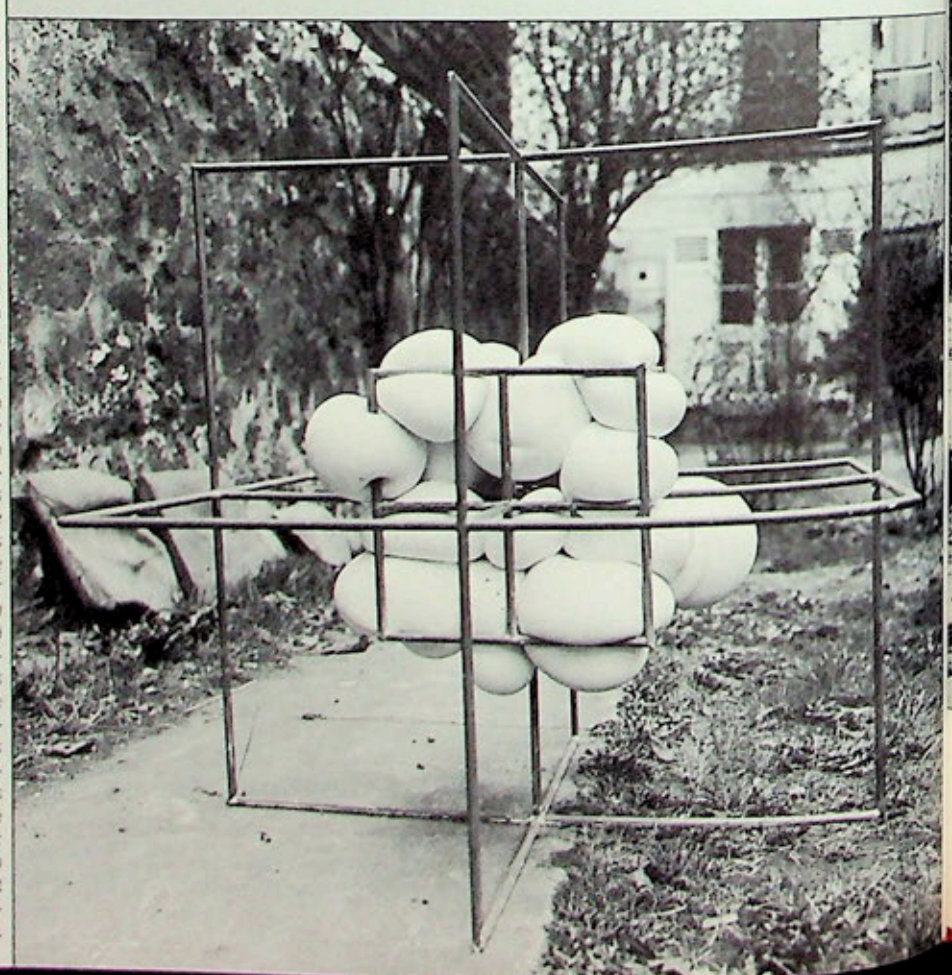
Elle date d'une période où les recherches de Kowalski portaient le plus souvent sur des problèmes d'architecture. L'accent y est mis, de toute évidence, sur l'espace intérieur. 3 *Kowalski en conversation avec Pierre Joly, l'auteur de cet article. La photo est prise dans l'ancien atelier du sculpteur, rue de la Tombe-Issoire.*

Photographies Pierre Joly - Vera Cardot





s'oublient dans la transparence, le reflet, la lumière. Ils sont choisis parmi ceux qui sont susceptibles de fabrication, qui se prêtent à un processus d'allure industrielle: matières à mouler, à former, béton, polyesters, cocoon, plexiglas... L'âge de fer est dépassé, dans la sculpture.
Kowalski fait donc sienne, à sa manière, l'une des démarches les plus caractéristiques de l'art contemporain, celle qui fait porter l'effort d'invention sur les moyens de l'œuvre et non sur l'œuvre elle-même (non sur le produit, pour risquer le mot, mais sur le mode de production). En cela, il hérite de Pollock, il est proche parent d'Yves Klein. Quand Pollock inventa de percer des trous dans le fond d'une boîte à conserves et de verser la couleur en balançant la boîte au bout d'une ficelle, le « produit » n'était rien d'autre que la trace d'une action. On parla d'action-painting. Un peu plus tard, Kowalski construisait la « machine à sculpture »: une membrane tendue était déformée par la pression des pièces excentriques d'un mécanisme. On pouvait, de tout moment de cette déformation, prendre un moulage en polyester (voir fig. 4, page 39) et conserver, pour ainsi dire, la trace de l'événement.



1 et *2* « *Cube n° 1 sur six faces* ». *L'original, en cuivre électrolytique, date de 1963. L'objet a été édité en bronze en 1967. Il est construit au moyen d'une tête de mannequin en matière plastique moulée, modifiée par l'adjonction de protubérances gonflées, et suspendue à l'intérieur d'un cadre cubique en laiton.* *3* « *Cube n° 5* », *plâtre dans une armature en fer laqué, 1967. On accumule des ballons remplis de plâtre liquide à l'intérieur d'une structure cubique en tubes de métal.* « *La liberté de la forme, explique Kowalski, décroît à mesure de l'accumulation. La forme de chaque ballon qu'on ajoute est déterminée de plus en plus étroitement par la forme des autres. Ils sont comme les arbres de la forêt, contraints par leur prolifération même à chercher chacun la lumière que les autres lui laissent.* » *4 Au fond,* « *Relief Polyester* », *1963. Il s'agit d'une des formes obtenues par moulage d'une surface élastique, au moyen de la machine* « *pseudo-didactique* » *n° 1. Devant: colonnes de béton, 1963. Toutes sortent d'un même moule cylindrique élastique, différemment restreint. La forme résulte de refus concertés. L'ensemble constitue une* « *population de sculptures* ».

Le rôle
tel pro
férent
lement
saurait
est son
façon,
simple
des eff
aux ap
bait-il,
process
geste c
prises,
esthéti
veut év
Certes,
dans le
rain, la
des ob
Ducha
force,
que l'
Dada?
de l'art
tion, ne
dans la
suite l'
et jusq
per à l'
au sace
Il para
d'aban
choix.
conde
bornait
jeu d'u
un flot
tion, co
n'avait
l'œuvre
voué p
et sans
tacle d
bien y
gulière
« créat
manen

1 à 4 «
de tirer
tiques d
de forme
anonyme
comme l
rapide m
autres le
enveloppe
d'une su
sence de
sculpture
de Calai
tient sa
que l'ha
naturel.
fluoresce
gulaires
par l'enf
mation,
entière,
sions de
minium
centrale
matériau
L'interse
limités p
l'autre.
position
poursuite
la compa

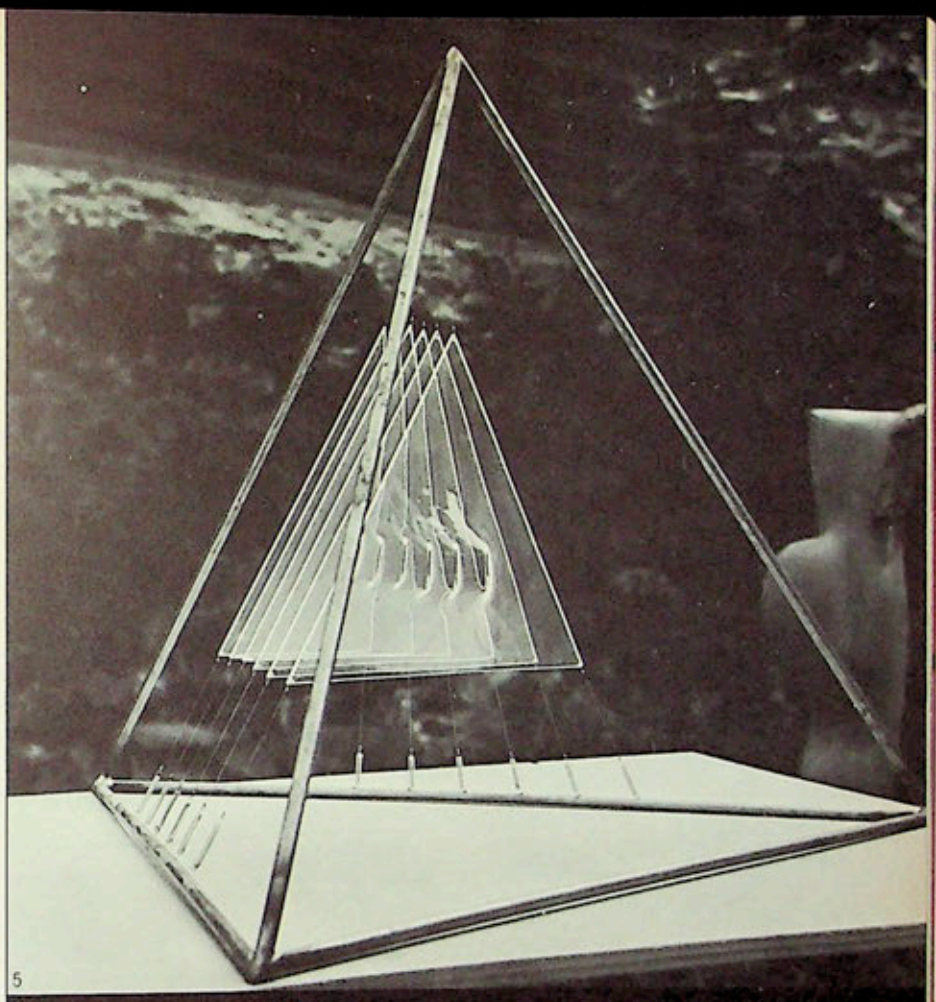
Le rôle que Kowalski s'assigne, dans un tel processus, est évidemment bien différent du rôle qu'on réserve traditionnellement à l'artiste. L'œuvre réalisée, on ne saurait dire (et il ne veut pas dire) qu'elle est son œuvre. Elle lui est, d'une certaine façon, aussi extérieure qu'elle est au simple spectateur. Il se borne à constater des effets mécaniques qu'il a déterminés, aux apparences près! Encore lui incombait-il, en l'occurrence, d'interrompre le processus pour prendre une empreinte, geste qui risquait, malgré les précautions prises, de servir d'occasion à un choix esthétique. Or c'est précisément ce que veut éviter Kowalski.

Certes, Dada lui paraît avoir provoqué, dans le mouvement de l'art contemporain, la rupture décisive. En choisissant des objets au lieu de les fabriquer, Duchamp posait à neuf, avec une grande force, la question éternelle: « Qu'est-ce que l'art? » Mais comment continuer Dada? Les prérogatives aristocratiques de l'artiste, un moment remises en question, ne pouvaient-elles trouver un refuge dans la seule prérogative du choix? La suite l'a montré, par la force des choses, et jusqu'à la caricature... Voulant échapper à l'artisanat, l'art risquait de retourner au sacerdoce.

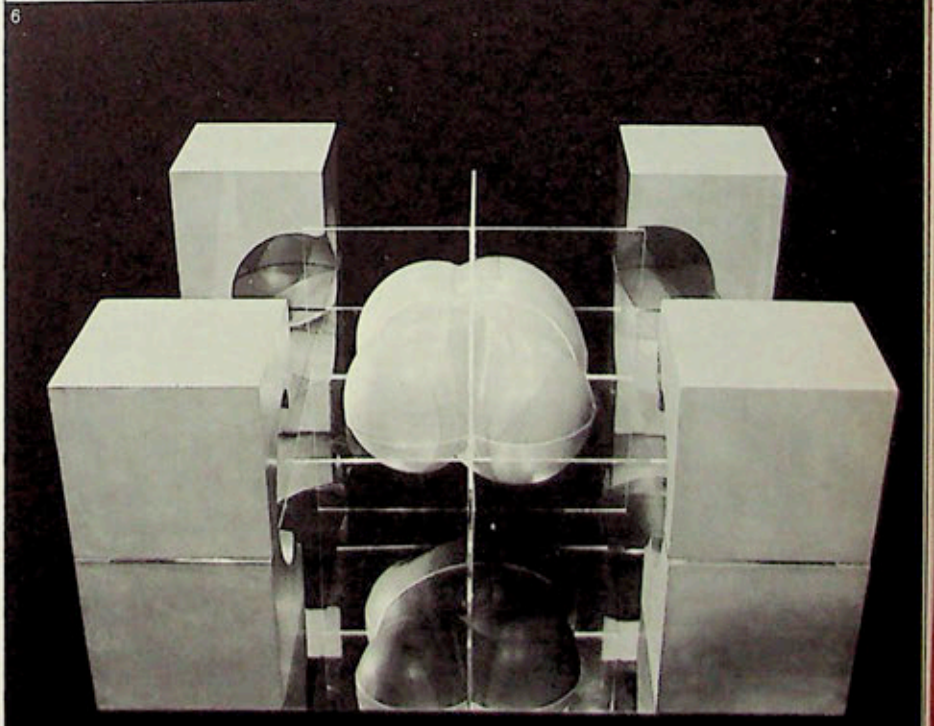
Il paraissait indispensable, à Kowalski, d'abandonner aussi la prérogative du choix. C'est pourquoi, sans doute, la seconde « machine pseudo-didactique » se bornait à mettre en mouvement, par le jeu d'une membrane souple, un liquide, un flot d'or (ou de lumière) dont l'agitation, comme le mouvement des vagues, n'avait ni fin ni commencement. Ainsi l'œuvre s'effaçait dans un pur spectacle, voué par essence à une vie éphémère et sans cesse recommencée. Mais spectacle de quoi? Ces machines, si l'on veut bien y réfléchir, ont une propriété singulière: elles donnent le mystère de la « création artistique » en spectacle permanent.

---

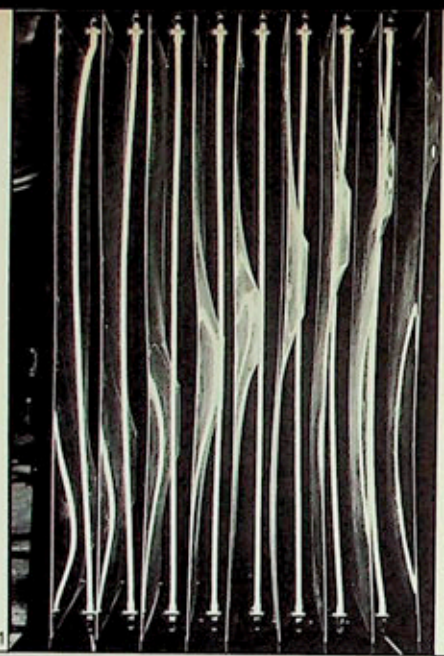
1 à 4 « C'est pour tout de suite! », 1965. Au lieu de tirer de matières moulées ou de surfaces élastiques des formes inventées, Kowalski se sert ici de formes toutes faites, corps et visages totalement anonymes, figuratifs jusqu'à la banalité, qu'il traite comme les projecteurs qui leur font face. Après une rapide mise en scène, il projette sur les uns et les autres le cocoon, matière plastique filée qui les enveloppera automatiquement, en se rétractant, d'une surface d'enveloppement minimum. La présence de la figure humaine a surpris dans cette sculpture: on a parlé ironiquement des « bourgeois de Calais ». Mais l'intensité tragique de ce groupe tient sans doute à ce qu'il ne laisse pas oublier que l'homme est, comme les choses, de l'ordre naturel. **5** *« Pyramide », plexiglas teinté vert fluorescent et fer laqué, 1967. Des plaques triangulaires homologues sont semblablement déformées par l'enfoncement à chaud d'un même fer. La déformation, qui gagne par le jeu des tensions la surface entière, est chaque fois différente du fait des dimensions de chaque plaque.* **6** *« Cube n° 6 », aluminium laqué rouge et plexiglas, 1967. La forme centrale est coupée par trois plans de référence, matérialisés par des lames de plexiglas incolore. L'intersection de ces plans définit huit espaces limités par des volumes dont l'un est le négatif de l'autre. Le miroir d'acier poli qui supporte la composition la répète symétriquement, suggérant la poursuite indéfinie du jeu binaire sur lequel repose la composition.*



5



6



2

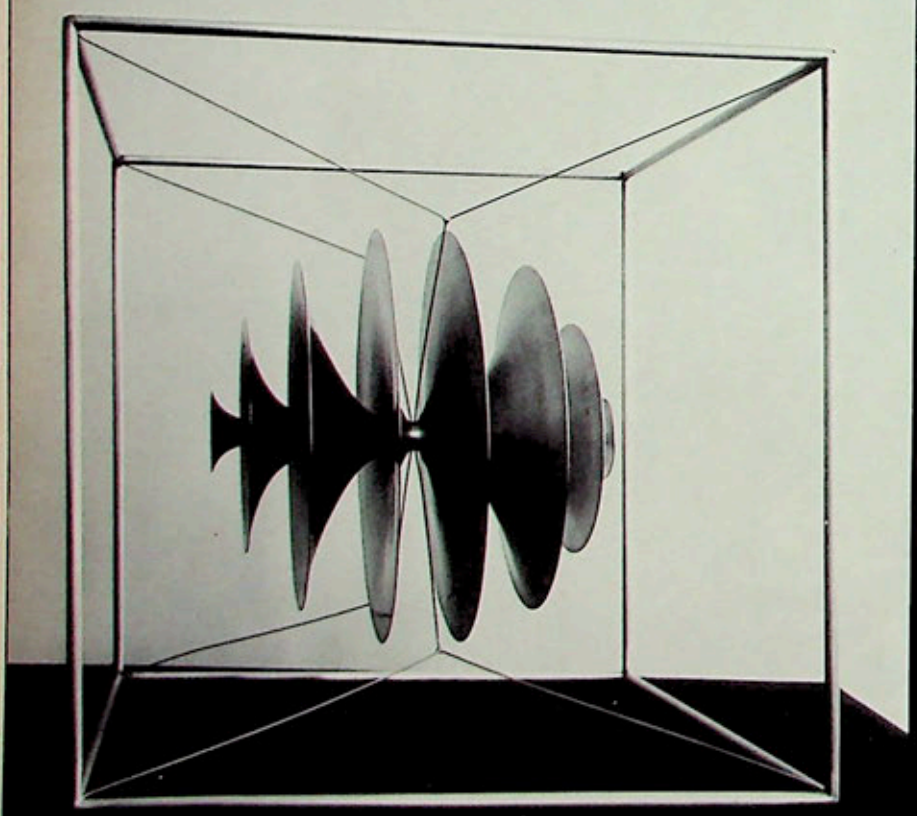
Elles en font la démonstration quotidienne, avec l'inlassable obstination qui appartient aux seuls mécanismes. Bref, elles enseignent ce qui ne s'enseigne pas, et c'est sans doute pourquoi leur auteur les a baptisées ironiquement: pseudo-didactiques...

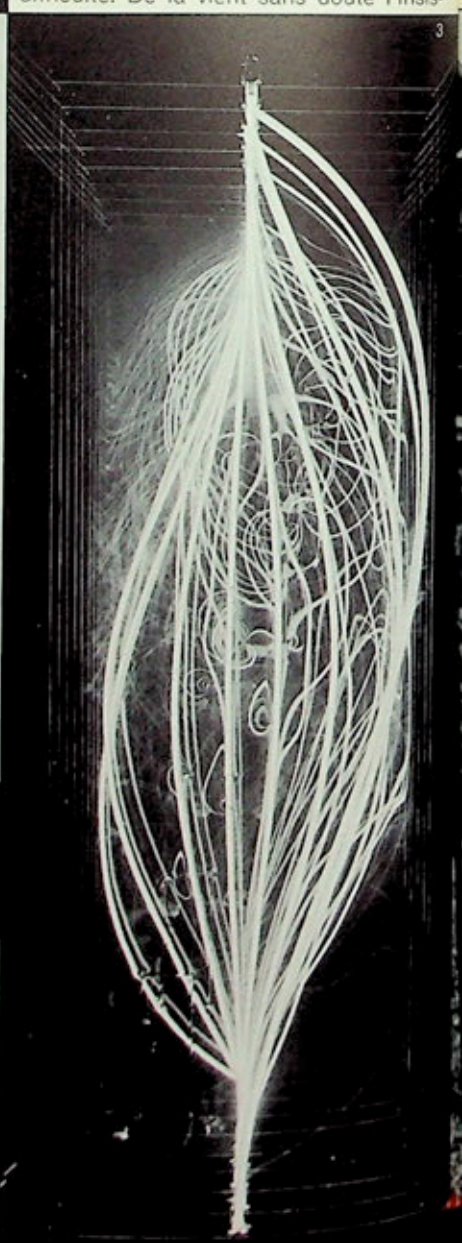
On trouverait là une bonne définition de la recherche de Kowalski: il cherche à produire des situations d'invention. Quel spectacle pourrait être plus fascinant? Il y a quelque chose d'aussi surprenant et insaisissable dans l'invention que, par exemple, dans la mutation, seul moteur de l'évolution des êtres vivants. L'un et l'autre échappent à la prévision. L'analyse peut cerner le raisonnement logique, si raffinée qu'en soit la logique. Mais elle n'a pas de prise sur l'invention: de ce que A est A, on ne peut rien déduire qui concerne B et pourtant là, et là seulement gît la découverte. Dans l'œuvre de Kowalski, l'invention est à tout moment manifeste, évidente.

Mais comment faire pour communiquer une évidence? Il en voit bien toute la difficulté. De là vient sans doute l'insis-

tance q
choses
pouvoir
autre la
au télép
image.
œuvres
à chacu
moire »
aisémen
sifs d'ur
— Prenc
dit-il. Il a
des déci
décision
faire un
que pre
lit: il y e
Or, ces
choix, s
de la co
pas la tr
l'histoire
cherché
en limita
chiffre t
contrôle

4





3

1 et *3* « Sculpture », tubes aux vapeurs de mercure (bleu) et plexiglas incolore, 1967. L'œuvre est construite de huit tubes courbés selon les profils fournis par la contrainte à divers taux de compression d'une tige flexible d'acier entre deux points fixes. Ces tubes sont séparés par des lames de plexiglas déformées par la seule impression sur chacune d'une lettre du mot SCULPTURE. La sculpture n'a en vérité d'autre existence sensible que celle de la lumière et des reflets déterminés par sa définition: sculpture. *2* « Sphère », laiton argenté, 1966. On obtient cette figure en divisant une sphère en seize segments égaux, puis en réunissant les cercles ainsi obtenus au centre par des surfaces minima. Chacun des éléments évoque les surfaces qu'on obtient en soufflant dans un tube pour obtenir une bulle de savon... *4* « Cube », polyester, cadre en fer, 1966. Exposé pour la première fois au Salon de la Jeune Sculpture, ce cube est constitué de plaques de polyester équidistantes. Une forme, toujours la même, mais diversement orientée, semble le traverser de part en part, animant d'un mouvement irrésistible le volume tout entier.

tance qu'il met à « ne pas embrouiller les choses », l'importance qu'il attache à pouvoir traduire ses démarches dans un autre langage, s'en expliquer par exemple au téléphone, sans le secours d'aucune image. Il tient à ce que chacune de ses œuvres soit aisément lisible et raconte à chacun son histoire, comme une « mémoire » conserve inscrits, selon un code aisément déchiffrable, les stades successifs d'un processus de production.

— Prends le sculpteur qui taille la pierre, dit-il. Il agit par accumulation : il additionne des décisions successives, des milliers de décisions, peut-être des millions. J'ai fait faire un jour le décompte des décisions que prend un menuisier qui construit un lit : il y en avait plus de deux cents !

Or, ces décisions, qui sont autant de choix, sont prises à un niveau si primitif de la conscience que celle-ci n'en garde pas la trace. Lui, entend garder à l'esprit l'histoire tout entière. C'est pourquoi il a cherché des situations où il puisse agir en limitant le nombre des décisions à un chiffre très bas. Il est ainsi plus aisé d'en contrôler et d'en communiquer la signification. Kowalski a entrepris une démarche critique de l'imagination.

Encore faut-il écarter l'obstacle des habitudes et démonter, comme il dit, « le mécanisme de la perception des formes apprises. » Nous voyons cube ou sphère ce que nous savons être cube ou sphère. Lui s'efforce de donner un contenu nouveau à ces formes devenues banales. La métaphore trouve des chemins nouveaux dans la rigueur des équations. Nombre des objets de Kowalski servent à une critique de la perception.

On le voit, sa réflexion relève de l'esprit scientifique. Au vrai, pour lui, l'art et la science sont une seule et même chose. On ne s'étonnera donc pas de le voir aborder aisément les domaines les plus avancés de la technologie. On n'oublie pas qu'il a pu réaliser sa grande sculpture de Los Angeles, en acier inoxydable modelé à l'explosif, grâce à la convergence de ses recherches avec celles d'une usine métallurgique d'avant-garde. Il dédaigne l'entassement, la pyramide des machines accumulées pour produire des objets triviaux, qu'on pourrait faire à la main.

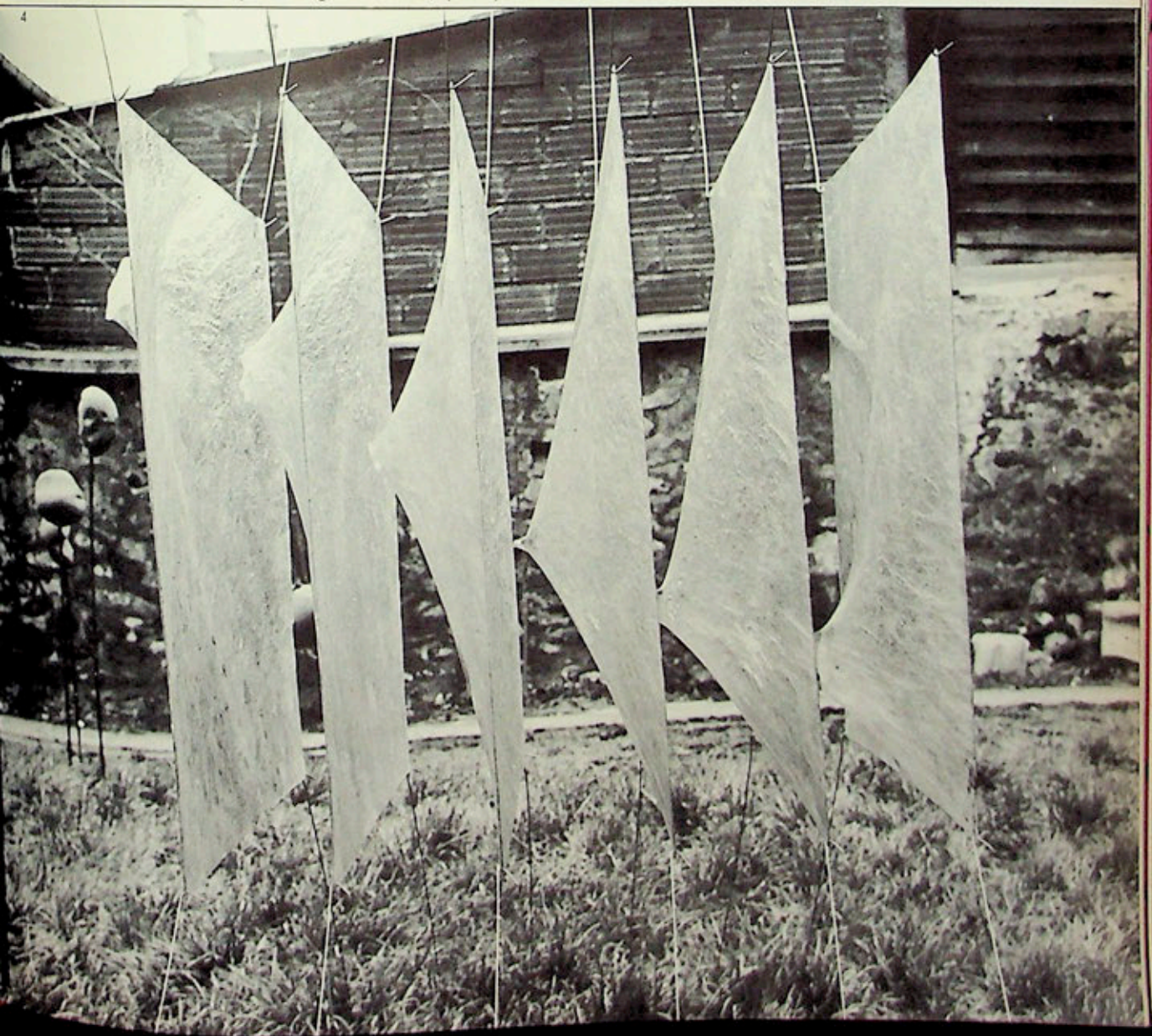
« Ce qui m'intéresse, explique-t-il, c'est ce qu'on pourrait faire sans machine, par une utilisation plus directe de l'énergie : mouler le béton sans coffrage, modeler l'acier par l'explosif, mettre en œuvre des membranes plastiques très minces. C'est une nouvelle voie d'industrialisation, qui épargnerait, par exemple aux pays sous-développés, l'accumulation d'un capital fixe énorme, grâce à une utilisation plus raffinée de la science. »

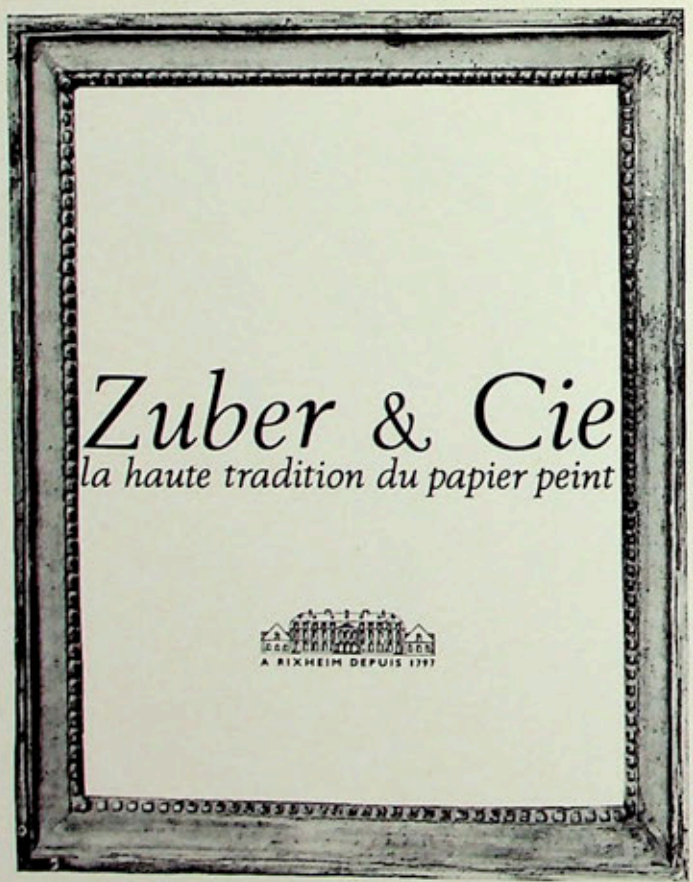
Pour lui, la science est restée ce qu'elle était au premier jour : celui de la découverte du feu. Il a devant elle un émerveillement qui ne va pas sans quelque anxiété.

— Mais l'angoisse, dit-il, est au fond une faiblesse. C'est la peur de changer, alors que la grande découverte est qu'on peut vraiment changer. L'art devrait être un apprentissage du changement.

Ansi, l'œuvre de Kowalski rend à l'art sa véritable identité. Elle tourne en dérision la vieille formule romantique : l'art est le rêve devenu réalité, pour lui substituer une autre définition, plus exacte et plus exigeante : l'art est la réalité devenue connaissance.

4




Zuber & Cie
la haute tradition du papier peint
A RIXHEIM DEPUIS 1797

L'ŒIL

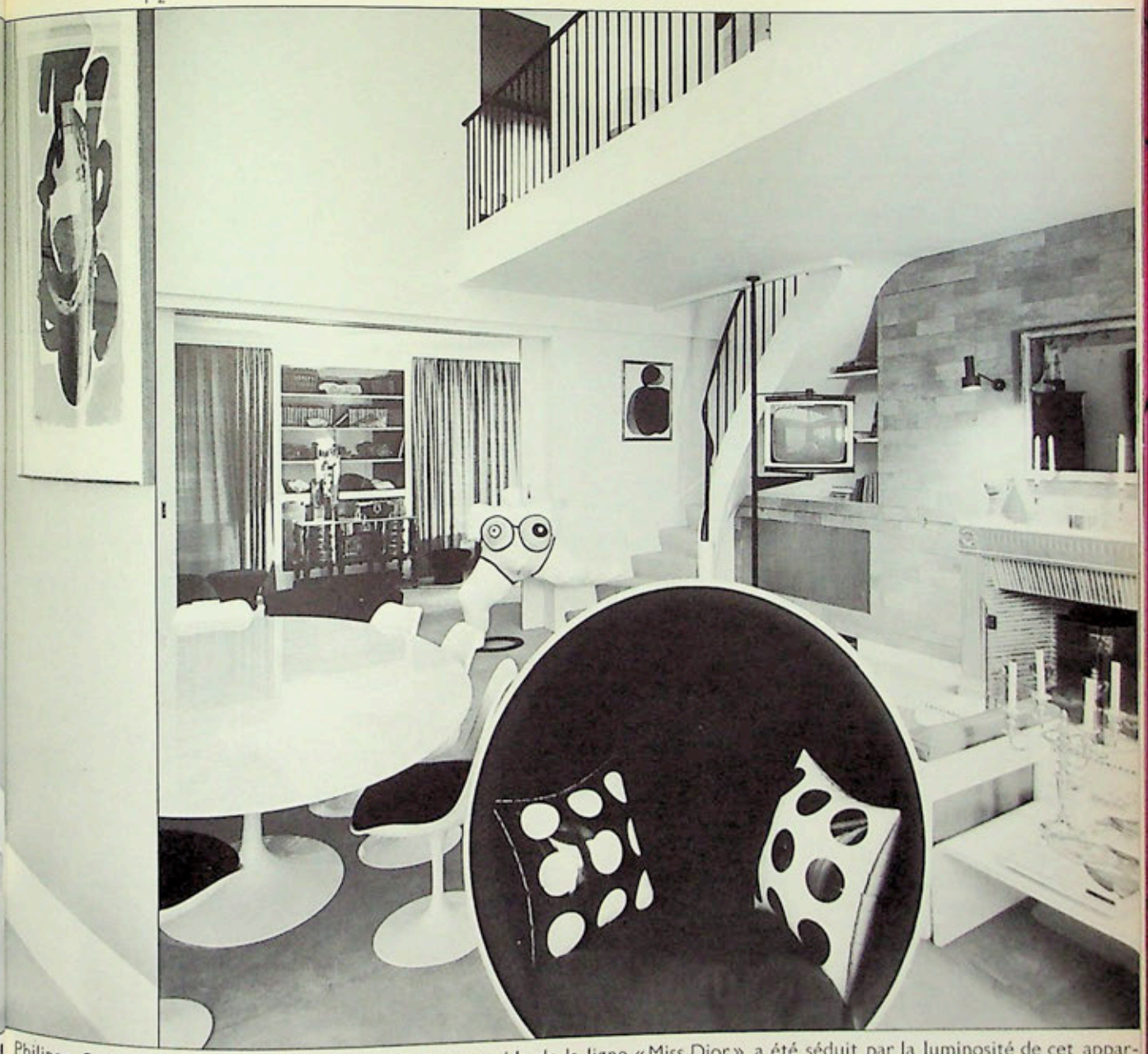
DU
DÉCORATEUR

52

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

UN COUTURIER CHEZ LUI

Photographies Marc Lavrillier



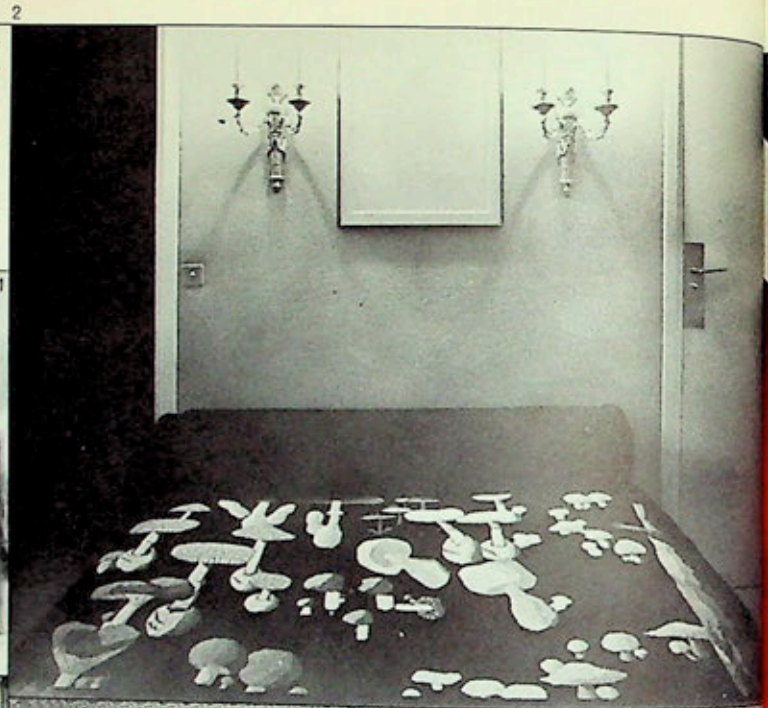
Philippe Guibourgé, assistant de Marc Bohan et responsable de la ligne « Miss Dior », a été séduit par la luminosité de cet appartement situé au dernier étage d'un immeuble de la rue Jean-Goujon. Les tentures et les revêtements qu'il a choisis pour le sol et les murs préservent l'unité d'ambiance malgré la fragmentation des volumes: l'entrée, le passage menant vers le salon et l'atelier sont de dimensions réduites, mais ils communiquent sans rupture avec le volume des pièces principales largement ouvertes l'une sur l'autre et rendues très claires par la double exposition des fenêtres et par la grande verrière du toit. L'alternance, sur les murs, de briques de liège et d'une toile « tabac blond » crée une dominante presque dorée que complète une gamme de tonalités allant de l'orange vif au brun foncé. Dans ce cadre, Philippe Guibourgé a associé des tableaux modernes et des fixés sous verre du XVII[e], des sièges contemporains et des meubles de Boulle, qui reflètent son goût pour les matières précieuses finement travaillées.

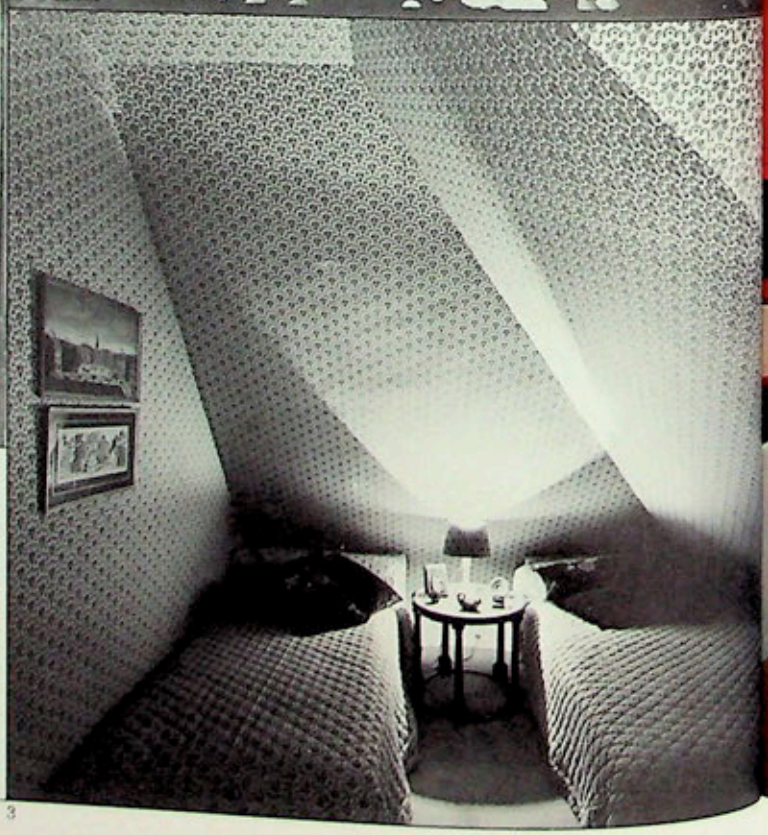
1 Dans le salon, un grand tableau de Matta et une aquarelle de Kijno (à droite) se détachent sur la toile couleur tabac (Frey) qui tapisse les murs. Le canapé est garni de velours écaille. On voit, au premier plan, l'extrémité d'une banquette carrée, dessinée par Ph. Guibourgé. Table de verre à piètement chromé (Knoll International). Pouf s de Pierre Paulin (Artifort) garnis de jersey noir comme la banquette. La moquette grège est la même que dans l'atelier. **2** *L'atelier, éclairé par une grande verrière (voir page 49) est à double niveau. A droite, l'escalier qui mène à une petite chambre d'amis. La télévision pivote sur une tige métallique verticale. Devant la grande baie communiquant avec le salon, une « Nana » de Nicky de Saint-Phalle semble bondir au pied de l'escalier. On aperçoit, au fond, dans la bibliothèque, une collection de blocs de pierre dure et, sur le bureau de Boulle, en cuivre et écaille rouge, un très beau coffret hollandais du XVII[e] siècle également en écaille. A gauche, une grande table ovale et des chaises de Saarinen (Knoll International). Au centre, le fauteuil « Sphère » de Eero Arnio (Asko).*

2

1 Un autre aspect du salon, montrant les deux très beaux meubles de Boulle d'époque Louis XIV que Ph. Guibourgé possède depuis longtemps mais qui ont parfaitement trouvé leur place ici. Sur le meuble d'appui, au fond, une sculpture de Max Ernst, devant un miroir à cadre d'écaille. A droite et à gauche, deux fixés sous verre spécialement rares, puisqu'ils datent du XVII^e siècle. Sur le bureau, à droite, une haute sculpture en cuivre de Fix. *2 La chambre à coucher du maître de maison. Les murs sont laqués orange. Le couvre-lit vert foncé est brodé de champignons multicolores. Appliques Louis XVI en bronze doré.*

1

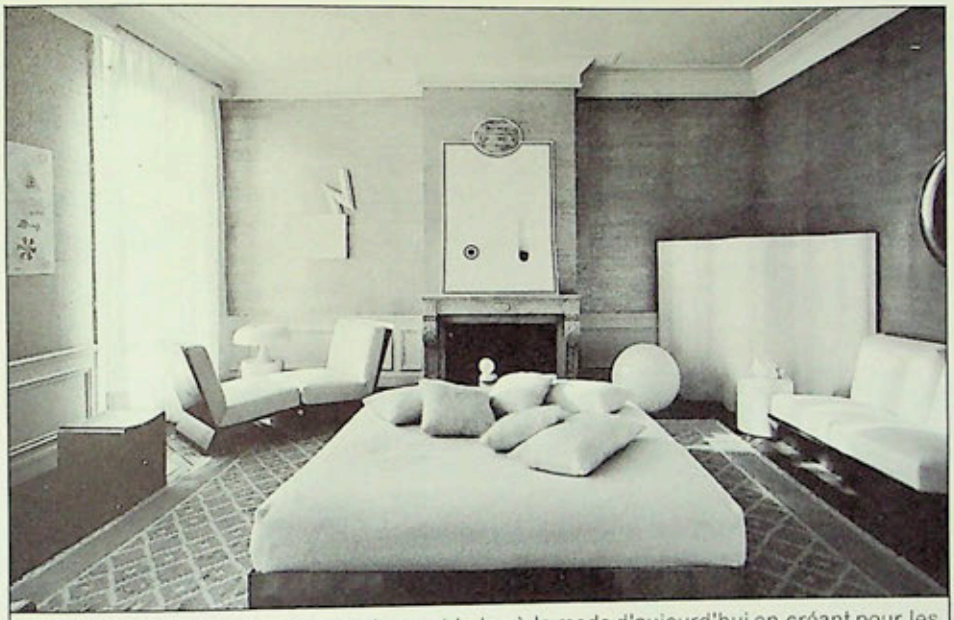




3 La chambre d'amis est entièrement tapissée d'une cretonne imprimée à motifs de petites fleurs rouges, orange et roses sur fond jaune (Boussac). Couvre-pied piqué et rideaux assortis. (Le tissu utilisé pour les murs est collé sur papier en usine, ce qui simplifie beaucoup le problème de la pose.) *4 L'atelier vu du salon. Pour dissimuler les encadrements métalliques de la verrière, Ph. Guibourgé a employé des lames brise-soleil disposées à l'envers par rapport au sens normal d'utilisation. La lumière est ainsi légèrement tamisée mais pénètre largement dans pièce. La toile des rideaux est la même que celle des murs du salon. A gauche, une banquette de Gavina (Formes Nouvelles) en bois laqué blanc, garnie de coussins en cuir naturel. Les « poufs », laqués blancs, à l'extrême gauche, sont en réalité des tables de chevet (Artemide) sur lesquels Ph. Guibourgé a posé des galettes de cuir. Les chaises de Saarinen et le fauteuil de Arnio sont garnis de cuir noir. Sur le mur de droite, une peinture de Ururburu.*

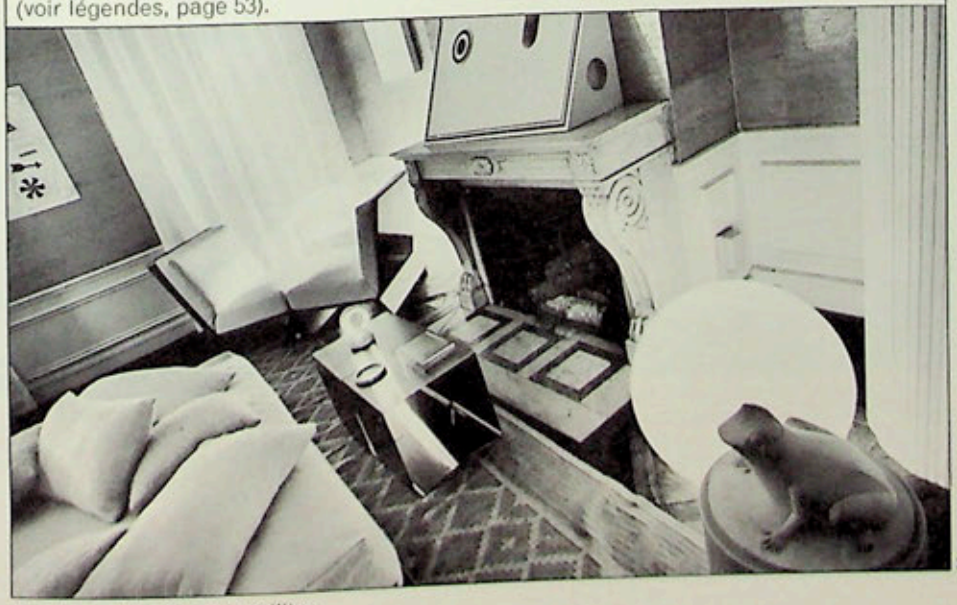
3

L'APPARTEMENT D'UN STYLISTE



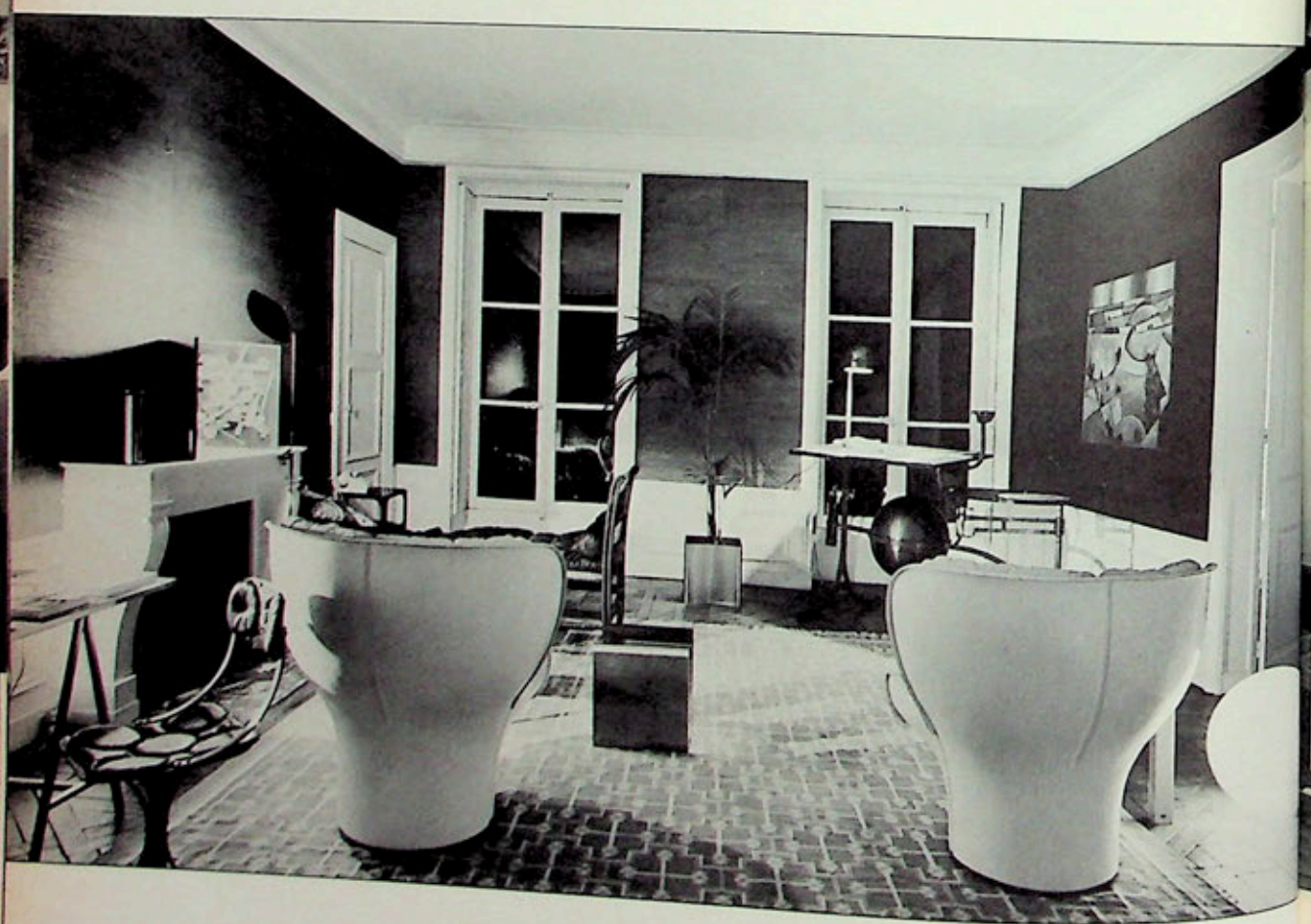
2

Karl Lagerfeld est un de ceux qui donnent le ton à la mode d'aujourd'hui en créant pour les grandes maisons de prêt-à-porter, les fabricants et les boutiques en vogue des modèles de manteaux, de robes, de pull-overs, de chaussures, d'accessoires. Il vient d'exercer son goût pour lui-même en installant un appartement qui est le reflet de sa personnalité. D'abord, il a choisi des volumes anciens: plafonds hauts, boiseries sobrement moulurées, parquets Versailles. Puis il y a mélangé des meubles trouvés chez des antiquaires, des éléments créés pour lui par des artistes comme del Pezzo, François-Xavier Lalanne ou des décorateurs comme Martine Dufour et aussi certaines des créations les plus audacieuses des designers d'Italie, d'Amérique, de Scandinavie, celles parfois même restées à l'état de prototype. Enfin l'association de couleurs rares ou agressives (les papiers peints) et de tons pastels (les tapis) ajoute encore au style très particulier de cet appartement (voir légendes, page 53).



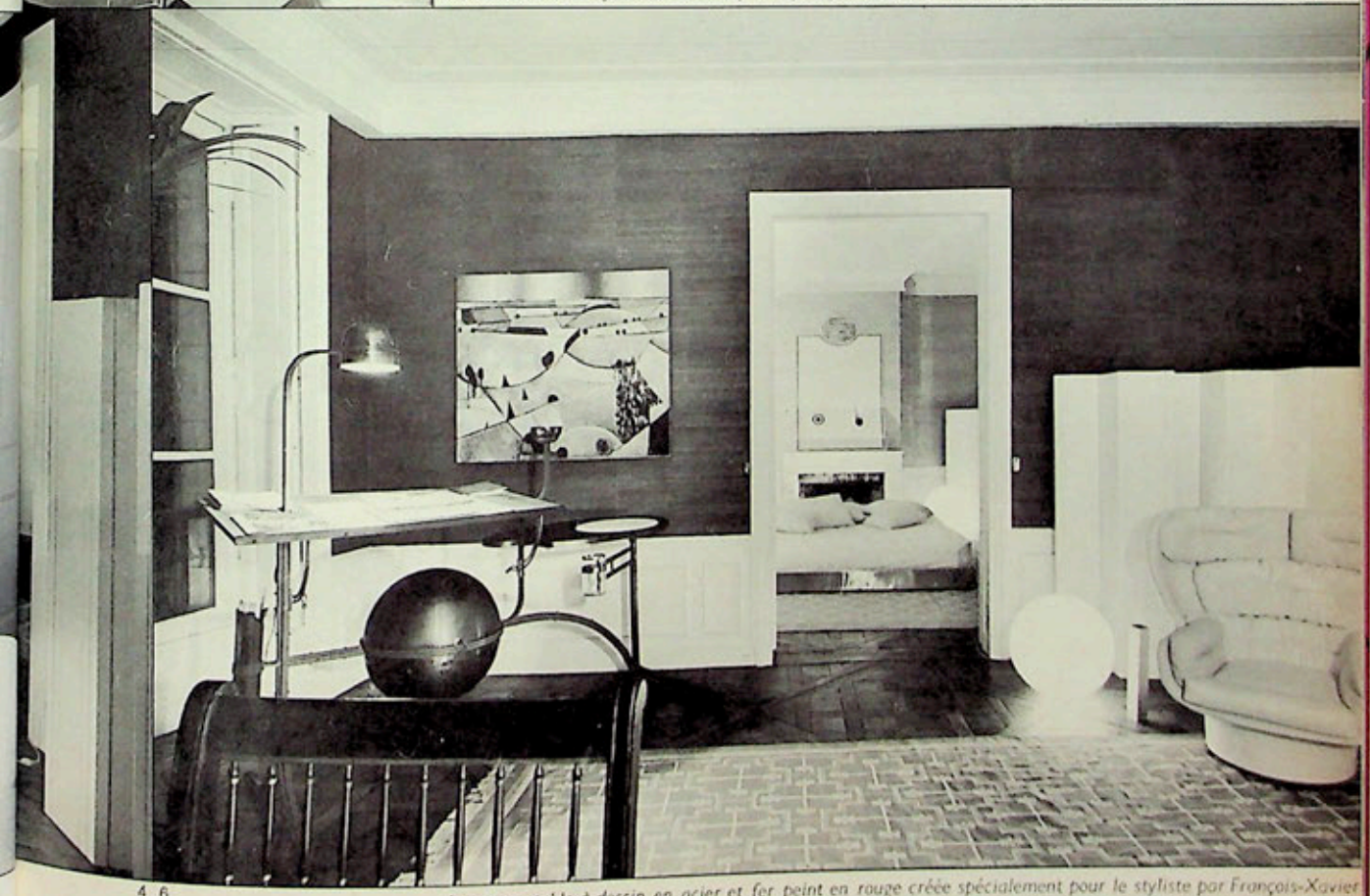
3

Photographies Marc Lavrillier



5

2 *Sur les murs de la chambre, un papier peint japonais argent (Nobilis), au sol un tapis brique rosé, marron glacé, turquoise délavé (Place Clichy). Au centre de la pièce un lit carré (2 m x 2 m) spécialement étudié par Martine Dufour: socle en acier inoxydable sur roulettes, couverture blanche tissée à la main par Geneviève Dupeux; les coussins sont recouverts du même tissu. Dans l'angle à gauche de la cheminée, petite table et lampe en plastique moulé blanc (Artemide); deux sièges en acier inoxydable et coussins en mousse de latex recouvert ici de gros jersey blanc italien de Mabu (Modèle de Jean Garçon, édité par Pascale). Les mêmes sièges rapprochés composent un canapé appuyé au mur de droite. Le panneau qu'on voit au-dessus de la cheminée d'époque a été conçu pour être encastré précisément à cet endroit par le peintre italien del Pezzo qui est un ami du styliste. Du même artiste, le panneau blanc sur le mur à gauche de la cheminée, et celui à l'extrême-gauche qui est en réalité la maquette d'un plafond prévu pour la pièce et non réalisé. Dans l'angle à droite, dissimulant le radiateur, un paravent composé de lamelles de bois laqué blanc (Formes finlandaises).* **3** *Derrière le lit, la table de chevet faite des mêmes tabourets en acier inoxydable qu'on voit dans le salon. Ils sont simplement retournés. On y voit la lampe «Eclisse» récemment créée par Magistretti et primée au Compasso d'Oro (voir l'Œil N° 157). La grenouille est le moule d'une grenouille en céramique de Lalanne.* **4-6** *L'appartement comporte trois pièces qui communiquent entre elles: un salon, une chambre et un bureau-atelier. On y accède par une entrée tendue de papier peint américain orange. En contraste, le salon où, entre des boiseries moulurées et de hautes cimaises peintes en blanc pur, Karl Lagerfeld a posé un papier peint japonais prune (Nobilis). Sur le parquet à caissons laissé apparent, un tapis de coton rose buvard, blanc et ciel (Place Clichy). Au centre de la pièce, deux fauteuils de Joe Colombo (Au Bûcheron, Paris) en plastique moulé à coussins de cuir blanc, qu'on voit ici de dos. Auprès de la cheminée, une banquette Directoire provençale peinte en noir avec filets dorés (Pascale). Devant la fenêtre, une*

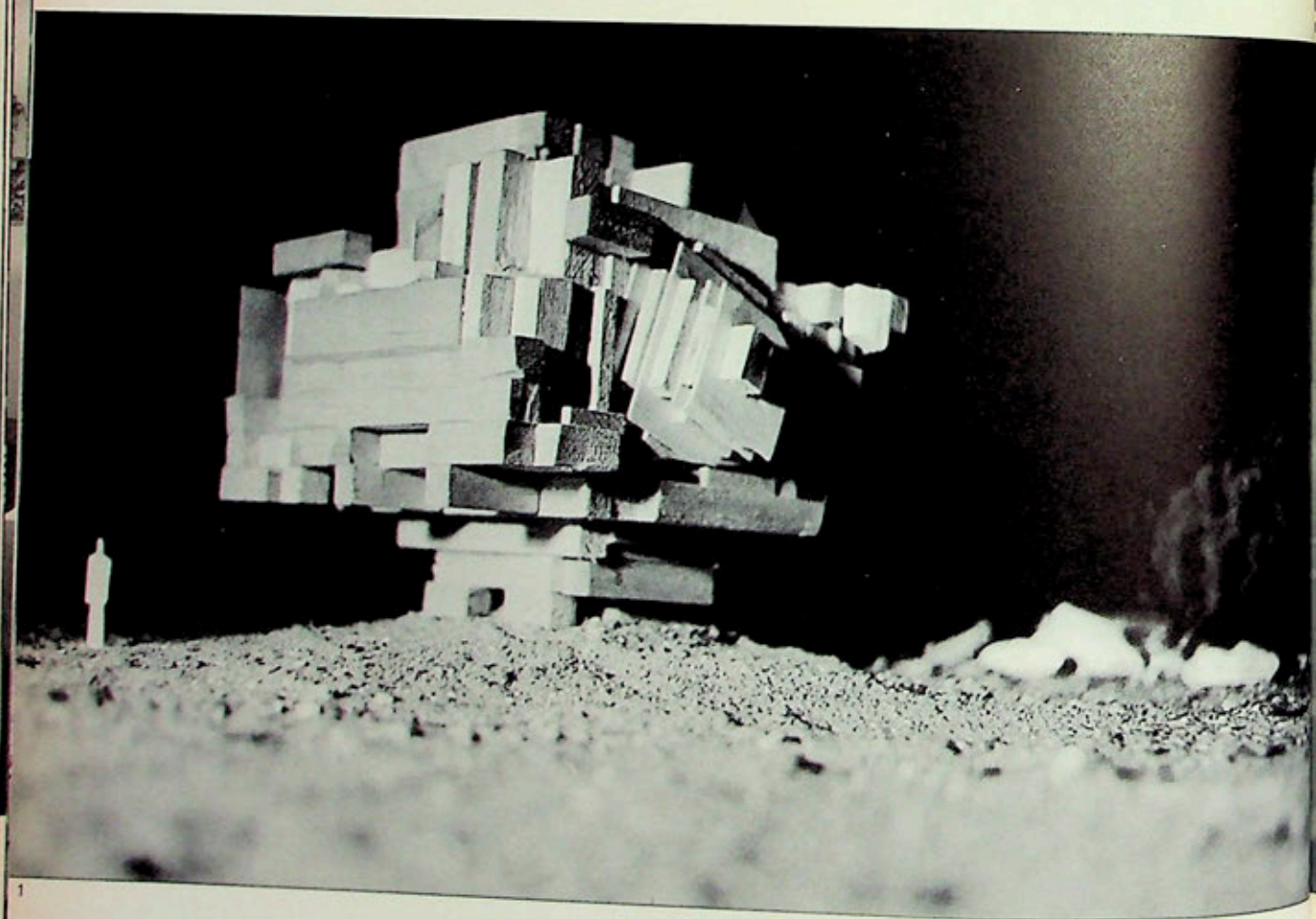


4 6

étonnante table à dessin en acier et fer peint en rouge créée spécialement pour le styliste par François-Xavier Lalanne. La chaise au premier plan à gauche (page ci-contre), en acier et cuir marron, est également de Lalanne. Elle est placée devant une table à tréteaux et plateau d'acier (dessin de Jean Garçon — Edition Pascale). Sur la table, une lampe en acier inoxydable, prototype italien non exécuté. Cache-pots en acier inoxydable (Pascale). La lampe ballon, sphère de plastique blanc, est un prototype américain qui, lui non plus, n'a pas été édité. Sur la cheminée, éclairé par une lampe de Serge Mouille (Steph Simon éd.) un collage de Daniel Spœrri. Le radiateur est dissimulé par un paravent de bois peint en blanc, modèle de Gianfranco Frattini (édité par Pino Meroni). La double porte donne sur la chambre. **5** *Un angle de la chambre. Au mur, une construction de del Pezzo. Table en plastique moulé de Saarinen (Knoll Int.). Tabourets en acier inoxydable incurvé sur le dessus (Pascale). Sur la table, la lampe «Sapho» de Mangiarotti. Rideaux de coton blanc.*
La photo en couleurs de la page 50 a été prise à travers le miroir d'acier «Narcisse» dont on aperçoit un fragment sur le mur au-dessus du canapé (Mobilier International). On y découvre un aspect inattendu de l'appartement.

AUDITORIUM-KALEIDOSCOP

De l'extér
de l'intéri
dans conc
apparaît c
comme u
d'une cité
ici d'une
puisse au
qu'y parti
soliste, tr
ment rest
rassemble
lorsqu'on
par la sit
au centre
en outre
extérieur
L'unité a
mentarité



1

3

2

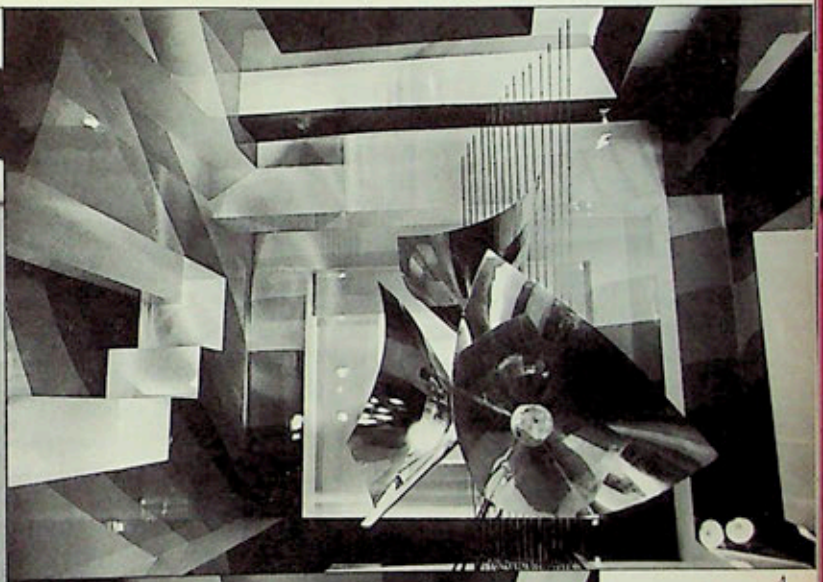
De l'extérieur, un signal, une sculpture monumentale; de l'intérieur, une pyramide inversée s'élevant en gradins concentriques à partir d'un podium central. Ainsi apparaît cet auditorium conçu par Jean-Philippe Lenclos comme un lieu de rencontre pour un public jeune, celui d'une cité universitaire ou d'un centre culturel. Il s'agit ici d'une œuvre expérimentale et l'auteur a voulu qu'on puisse aussi bien y écouter un cours ou une conférence qu'y participer à un débat ou y entendre un concert: soliste, trio et même quatuor. L'espace est volontairement restreint; soixante personnes, pas plus, peuvent se rassembler dans l'auditorium: le contact s'établit mieux lorsqu'on est peu nombreux, ici d'ailleurs il est favorisé par la situation du conférencier ou de l'instrumentiste au centre géométrique autour duquel tout s'organise; en outre l'absence de communication avec le monde extérieur facilite la concentration.

L'unité architecture-couleur, ou plutôt leur complémentarité est la préoccupation principale de J. Ph. Lenclos qui est en réalité coloriste-conseil. Il se réfère aux civilisations antiques: les pyramides d'Egypte aussi bien que les temples boudhiques et grecs et que les cathédrales romanes étaient polychromes.

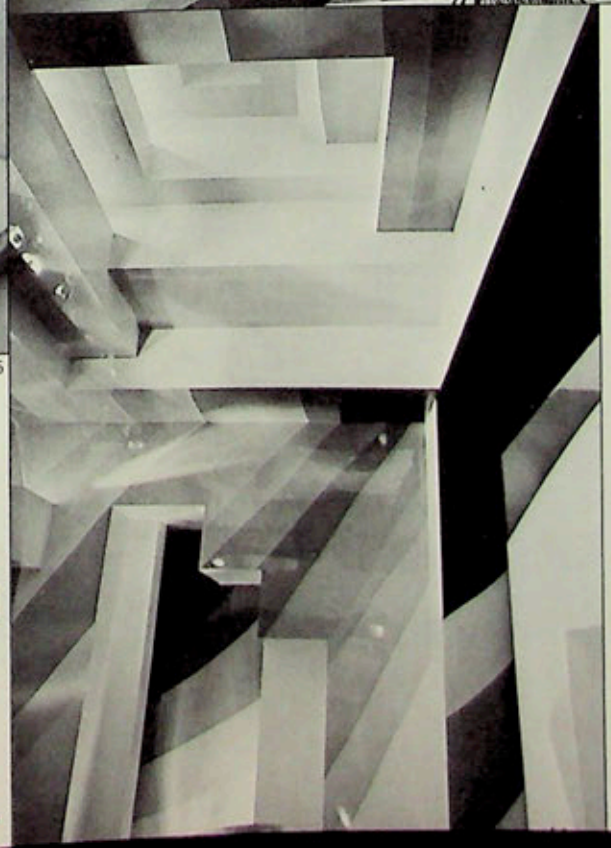
Ici la couleur intervient réellement dans l'architecture, modifiant non seulement l'aspect mais la forme des volumes sur lesquels elle est posée. L'auditorium est fait de cubes superposés (voir document 3), donc de formes rigides et lourdes. La couleur vient, pourrait-on dire, « démanteler » l'architecture (voir document 5), à la

1 Maquette de l'auditorium vu de l'extérieur. C'est une sculpture de béton, un signal. 2 Vue en coupe de l'auditorium. 3 L'édifice avant polychromie: une superposition de cubes. 4 et 5 La couleur une fois posée: jeu de rythmes et d'éclats lumineux. Le projet de Jean-Philippe Lenclos a été exposé pour la première fois au Grand Palais à Paris à l'occasion du Salon des Artistes Décorateurs. Pour cette présentation, l'architecte avait choisi de placer au centre du podium une structure sonore spécialement réalisée par les frères Bashet (voir aussi pages suivantes).

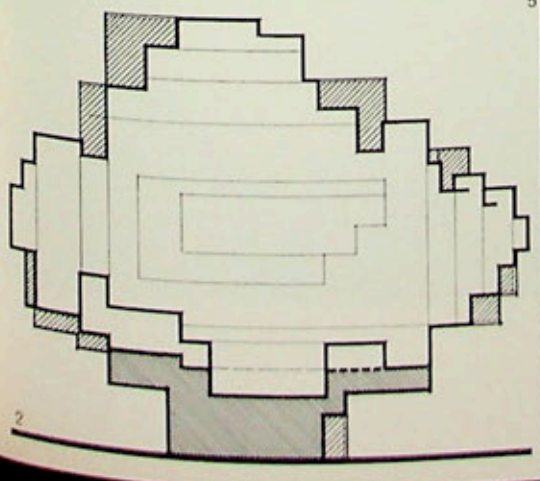
3



4

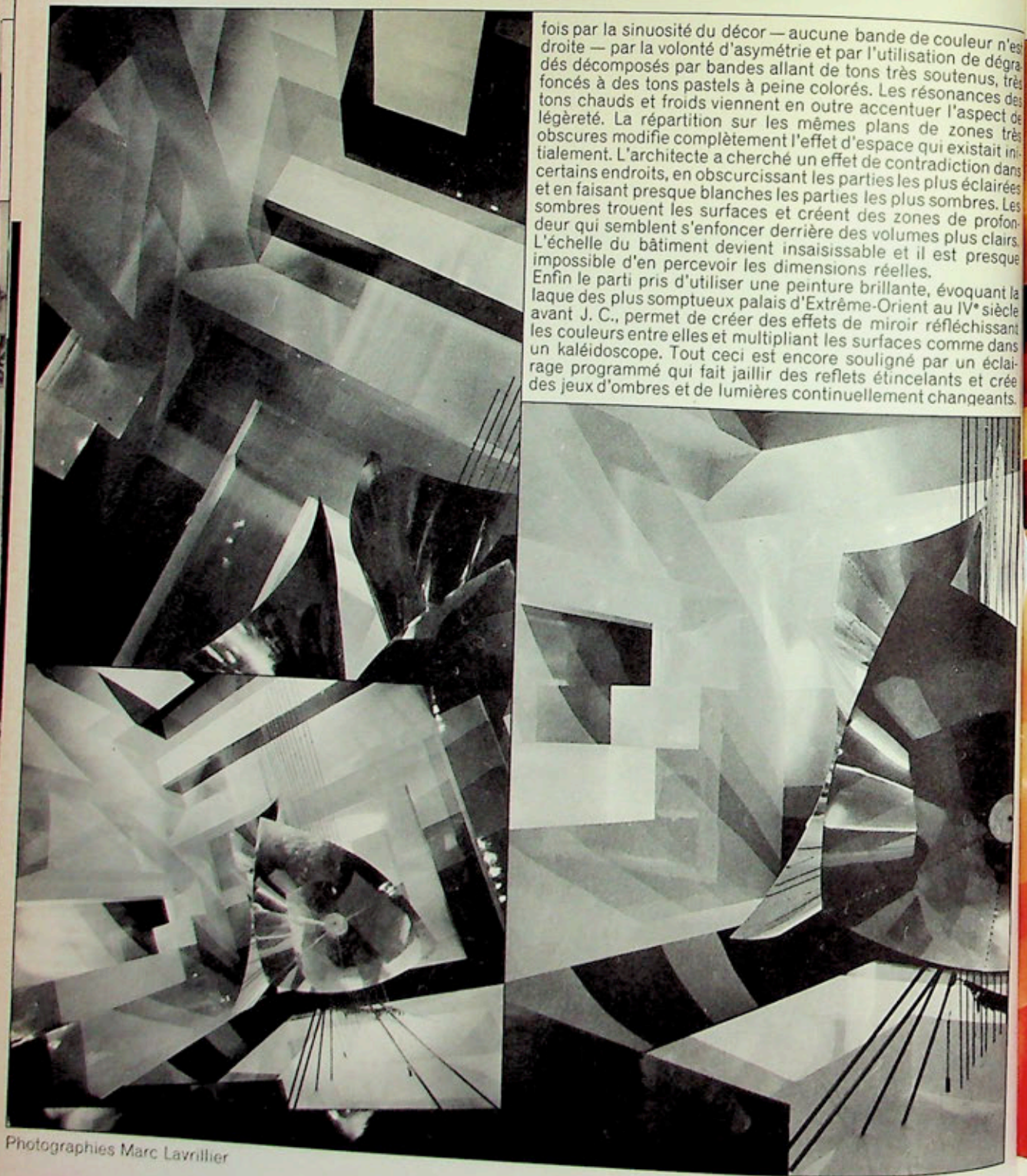


5

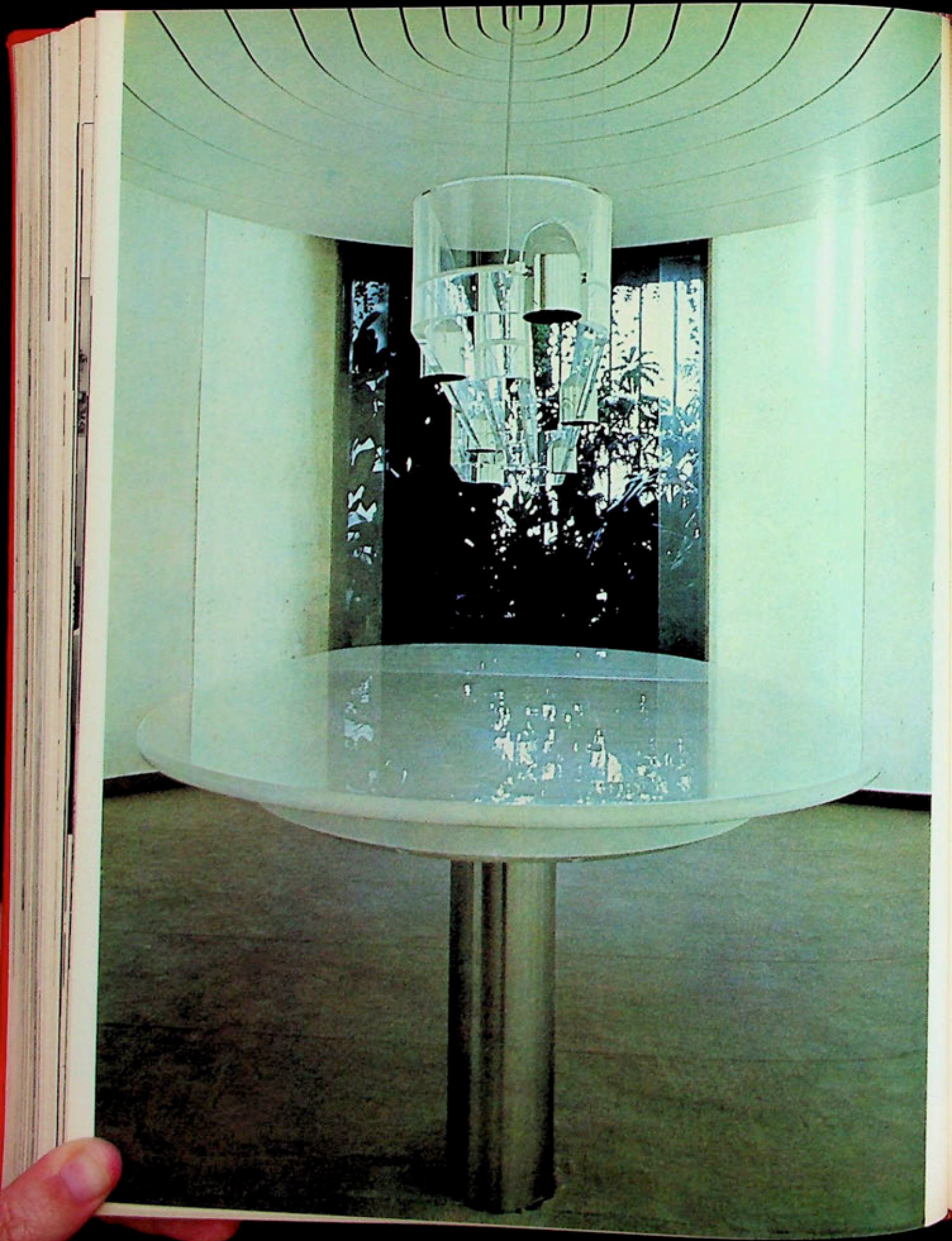


2

fois par la sinuosité du décor — aucune bande de couleur n'est droite — par la volonté d'asymétrie et par l'utilisation de dégradés décomposés par bandes allant de tons très soutenus, très foncés à des tons pastels à peine colorés. Les résonances des tons chauds et froids viennent en outre accentuer l'aspect de légèreté. La répartition sur les mêmes plans de zones très obscures modifie complètement l'effet d'espace qui existait initialement. L'architecte a cherché un effet de contradiction dans certains endroits, en obscurcissant les parties les plus éclairées et en faisant presque blanches les parties les plus sombres. Les sombres trouent les surfaces et créent des zones de profondeur qui semblent s'enfoncer derrière des volumes plus clairs. L'échelle du bâtiment devient insaisissable et il est presque impossible d'en percevoir les dimensions réelles.
Enfin le parti pris d'utiliser une peinture brillante, évoquant la laque des plus somptueux palais d'Extrême-Orient au IV^e^ siècle avant J. C., permet de créer des effets de miroir réfléchissant les couleurs entre elles et multipliant les surfaces comme dans un kaléidoscope. Tout ceci est encore souligné par un éclairage programmé qui fait jaillir des reflets étincelants et crée des jeux d'ombres et de lumières continuellement changeants.



Photographies Marc Lavrillier



Photographies
Marc Lavrillier et
Françoise Masson

UNE EXPÉRIENCE D'ESPACE-LUMIÈRE

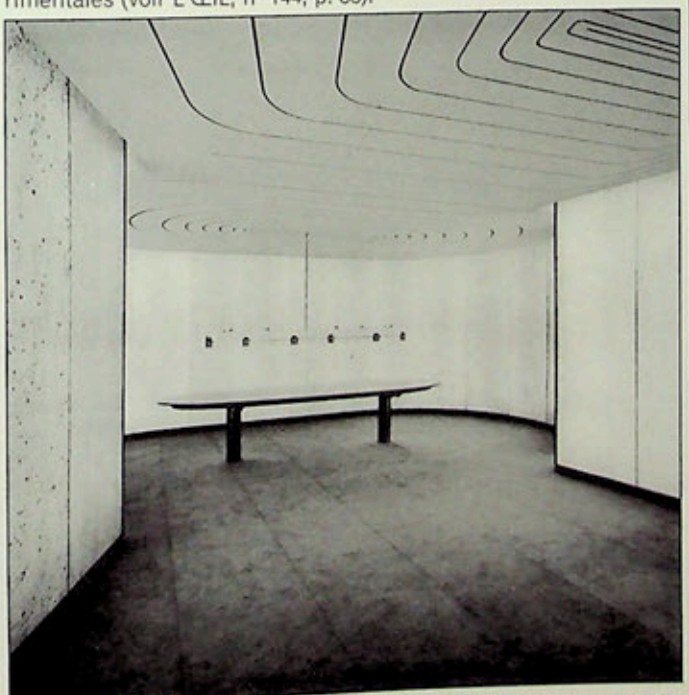
Le problème posé à Bernard Lassus par la direction de la Régie Renault était de créer un salon-salle à manger pouvant servir à recevoir de 2 à 16 personnes dans un volume pratiquement aveugle et encaissé entre deux bâtiments.

Pour suggérer un espace apparent beaucoup plus grand que l'espace réel, Bernard Lassus et ses collaborateurs ont utilisé comme parois des panneaux lumineux aux joints presque invisibles. Pour que le volume de matière-lumière ainsi créé soit vivable, ils ont décidé d'y ménager une ouverture artificielle en installant un jardin d'hiver fait d'une accumulation de plantes vertes, sorte de forêt vierge dont la masse sombre contraste avec la luminosité de la pièce.

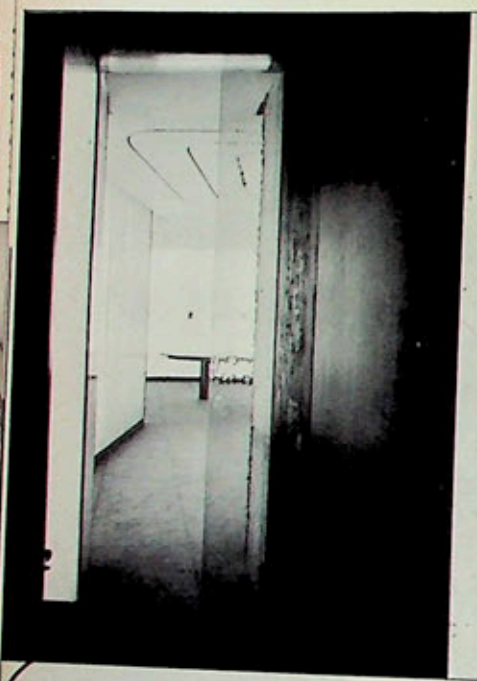
L'entrée par où l'on accède à la salle à manger a également été voulue très sombre: murs et plafond en palissandre foncé, moquette brune.

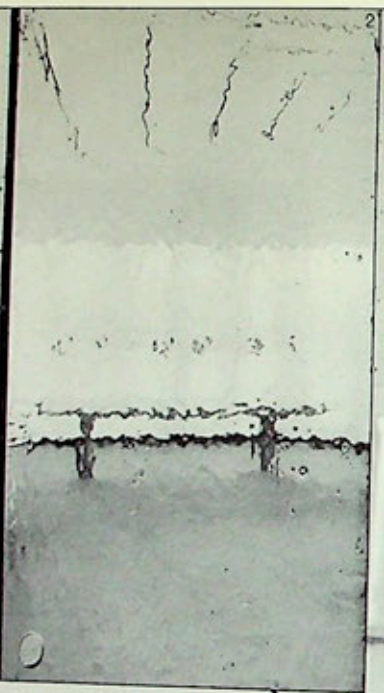
Dans le salon comme dans la salle à manger, la finesse et la matité du plafond, l'immatérialité des parois latérales, le soyeux de la moquette, les reflets du polyester, du plexiglas, de l'eau, de l'acier inoxydable, la matière glacée des coussins de cuir blanc suscitent un ensemble de sensations complexes auxquelles répondent les dessins précis du plafond, des arêtes du mobilier et des joints entre les panneaux de polyester.

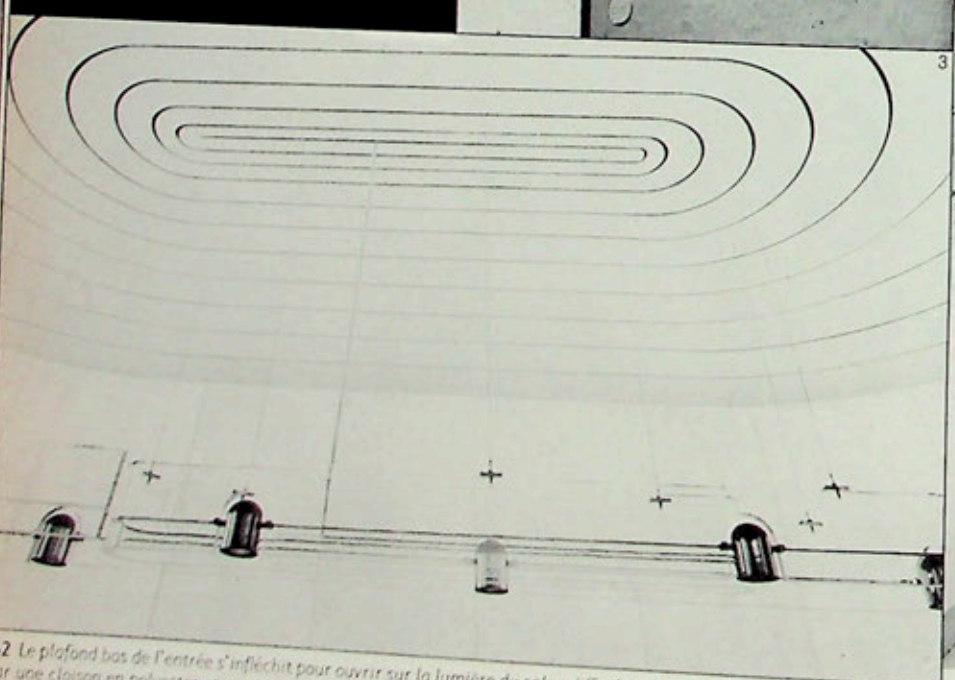
Bernard Lassus voit dans cette pièce une application des recherches qu'il mène avec son équipe du « Centre de Recherches d'Ambiance » et dont l'objet est la réalisation d'ambiances expérimentales (voir L'ŒIL, n° 144, p. 38).



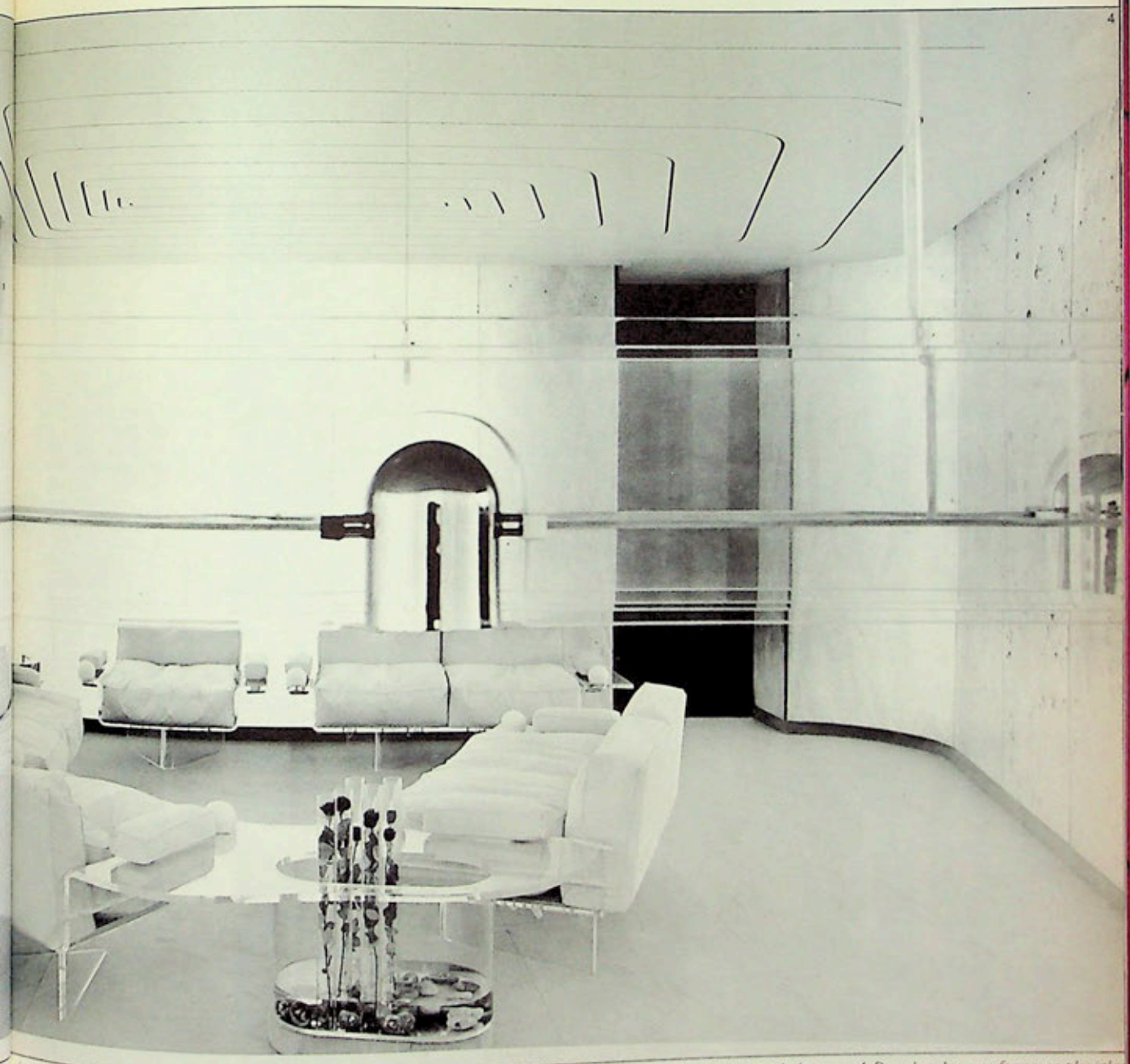
Ci-dessus: On accède d'abord au salon (voir page 61) qui donne sur la salle à manger. Les parois en polyester diffusent une lumière également répartie, créant un espace totalement dépourvu d'ombres, où évoluent les convives. Une modification de la couleur et de la présence de la lumière, obtenue en jouant sur la nature des tissus incorporés aux cloisons de polyester, distingue la salle à manger du salon en créant deux volumes de lumière colorée à peine différente dont on observe les effets sur le plafond, légèrement rosé dans la partie salle à manger, légèrement bleuté dans la partie salon. Dans la salle à manger, une table en bois laqué blanc repose sur deux cylindres verticaux chromés, scellés dans le sol. Les extrémités ellipsoïdales du plateau accompagnent le mouvement des parois. Page ci-contre: Vue de la salle à manger vers le jardin d'hiver, véritable forêt vierge composée de plantes vert foncé accumulées entre des parois également vertes. Celui-ci a été réalisé par les élèves de Bernard Lassus à l'École Nationale Supérieure d'Horticulture de Versailles, section Paysage.







1-2 *Le plafond bas de l'entrée s'infléchit pour ouvrir sur la lumière du salon diffusée par une cloison en polyester et une porte coulissante. On devine la salle à manger: reflets immatériels à travers la surface translucide et mouvementée de la porte. En contraste, l'entrée est volontairement sombre: murs de palissandre, moquette vert foncé. Un panneau peint par Cornélius assure un passage entre bois et polyester.* **3** *La spirale écrasée du lustre rappelle la rainure qui court*



bords du plafond jusqu'à son centre et qui sert de ventilation. Quelques petits projecteurs sont insérés dans le lustre ; pour éviter que cette lumière directe fasse scintiller la vaisselle et se réfléchisse d'une manière trop crue sur le visage des convives, on a placé le lustre très bas. 4 Dans le salon, une forme, en plexiglas incolore, englobe les sièges, un aquarium, un meuble-bar et même des fleurs. Les coussins de cuir blanc semblent seuls avoir une matière dans cet espace refermé

UN MAGASIN CONÇU COMME UNE SCULPTURE

Dans une boutique de la rue Bonaparte, où des règlements administratifs interdisaient d'installer les bureaux prévus au départ, la maison Nobilis a décidé de réaliser une installation pour le stockage des papiers, plus spécialement des papiers japonais et des papiers-liège. Il fallait non seulement trouver une formule rationnelle de rangement, mais aussi créer un élément d'intérêt sur le plan visuel, puisque le local devait rester visible de la rue. La solution adoptée par ENFI, stylistes associés, a été celle d'une grande structure d'acier inoxydable, constituant la trame, les lignes de force d'une véritable sculpture, dont les rouleaux de papier constituent les volumes. Ainsi les variations du stock font de l'ensemble une sorte de mobile aux formes perpétuellement changeantes.

1 Vue d'ensemble de la structure d'acier inoxydable, à l'intérieur de laquelle les rouleaux de papier créent un jeu de rythmes horizontaux et de volumes dont la répartition varie selon l'état des réserves. Le sol est en tomettes italiennes vernissées. Les portes de circulation et celles des placards (au fond) permettent d'exposer les différents types de papier conservés dans le stock.

2 Les piliers de soutènement (à gauche) sont recouverts de papier japonais. Sur le mur (au fond), d'autres papiers sont présentés comme des des tableaux encadrés de baguettes d'acier inoxydable.

« Ambiance chaude et de bon goût » avec les collections de Papiers Peints et Tissus Assortis de grand standing éditées par la S.A. des

PAPIERS PEINTS UPL

Entrée chez M. et Mme X... - Résidence St-Sauveur - Lille (Nord) - Décorateur : M. CLOAREC
HOME MARLY - PAPIER PEINT - Collection STYLES DE FRANCE - U.P.L. - 9-7659-2

« Styles de France » - « Charme de Paris »
« Ile-de-France » - « Duo » - « Velours »
« Cuir de Cordoue »
complétées par :

les moulures « Lincrusta véritable »
le P.V.C. sur papier « Uplinyl »

pour toute décoration moderne ou de style

PAPIERS PEINTS UPL
14, rue Paul Bert - Paris (11e)
Tél. 797.15.09

CINQ PIECES-TEMOIN

CONÇUES PAR
ISABELLE HÉBEY
PRÉSENTÉES PAR « L'ŒIL »
Photographies Françoise Masson

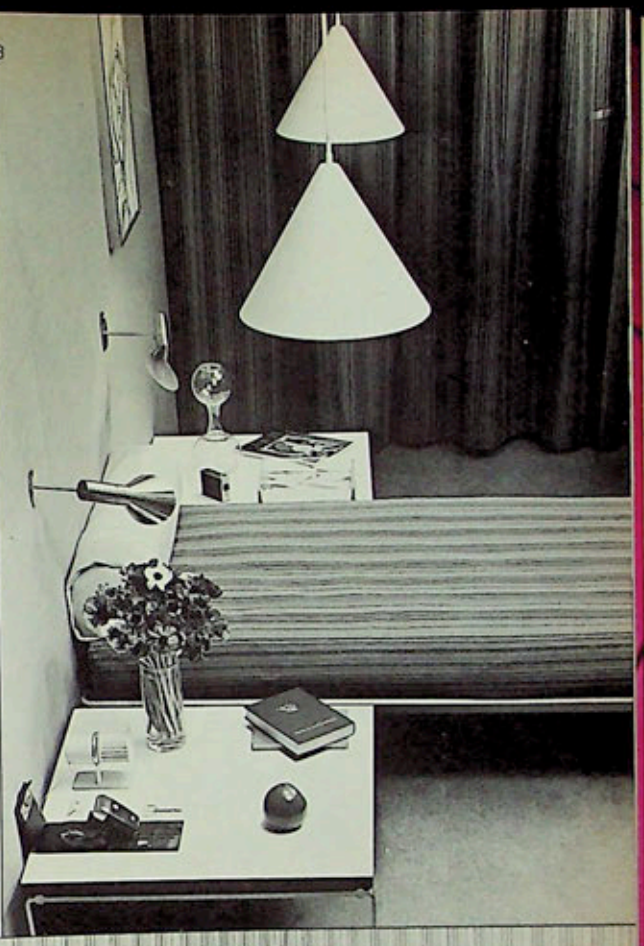
1

Pour réaliser cette installation, Isabelle Hébey a choisi des éléments très divers qu'elle a disposés selon son goût et son style : en opposant des couleurs vives à des harmonies très claires, en tempérant la rigueur des lignes par la souplesse de certains volumes, en jouant sur des contrastes de matière, en répartissant judicieusement des objets usuels dont les formes répondent à un souci d'esthétique en même temps que d'efficacité. La chambre, le jardin d'hiver, le salon-salle à manger, la bibliothèque et le salon de musique photographiés ici montrent comment on peut associer aujourd'hui les créations des architectes et designers européens pour installer un appartement à Paris.

2

1 Accords de tons rouge, rose, orange et mauve dans la chambre à coucher: sur le mur de droite, toile « Butterfly » orange, mélange de lin, coton et fibrane, tissage shantung; pour les rideaux et le couvre-lit, tissu « Peru » (Baumann), lin et coton, à raies rose, rouge, orange, mauve et bleu, doublé de satinette pour le couvre-lit. Le fauteuil, dans l'angle, est couvert en jersey rouge, le siège de bureau en laine orange. L'un et l'autre sont des créations de Pierre Paulin ainsi que le guéridon, devant la fenêtre dont le plateau est en lamifié blanc sur piètement chromé, (édités par Artifort). Service à café Arsberg, dessiné par H. Löffelhardt, Grand Prix de la XII[e] Triennale de Milan. A droite, table dépliante, réglable en hauteur, et étagère murale en plastifié blanc (Collection Renz, diffusée par Meubles et Fonction). Lampe de bureau de Louis Poulsen. Porte-crayon en verre (Ichendorf. Diffusé en France par SAVE-G. Béré). Tapis Ryas tissé à la main (Tisca). Lit en polyester blanc, moulé d'une seule pièce, dessiné par Christen (Collection Bofinger, Meubles et Fonction). *2* Les murs du jardin d'hiver sont tendus d'un tissu transparent en lin et coton, «Carnaval», (Baumann). Plantes de Guy-Charon. Au centre, « London Combination », quatre sièges en quart de rond — créée par Geoffrey D. Harcourt (Artifort). Les autres sièges, de Pierre Paulin sont en mousse de latex, montée sur toile caoutchouc et carcasse en tubes métalliques, recouverts de Jersey. Guéridons et table à dessus lamifié blanc sur piètement chromé, également de Pierre Paulin (édités par Artifort). Sur la table au premier plan, presse-agrumes MPZ (Braun). Service à thé et petit déjeuner de Arzberg. Au fond, à droite, jatte à fleurs dessinée par Sattler (Ichendorf. Diffusé par SAVE-G. Béré). *3* Un autre aspect de la chambre à coucher. Deux lampes coniques en métal laqué blanc et deux spots chromés dessinés par Arne Jacobsen (Louis Poulsen) éclairent, sur les tables de chevet, le rasoir électrique sixtant SL (Braun) dans sa trousse nécessaire de cuir, à côté du petit ventilateur HL 1 (au premier plan) et, de l'autre côté, le briquet électronique TGS 1, fonctionnant avec une seule charge pendant un an (Braun). Le lit en polyester blanc dessiné par Christen (Collection Bofinger) se fait à une ou deux places (Meubles et Fonction). Les tables de chevet de Kho Liang le (Amsterdam) ont un plateau en lamifié avec champ de palissandre sur piètement chromé. Vase en verre (Ichendorf. SAVE-G. Béré). *4* Dans le salon, les murs et les coussins du canapé sont recouverts de la même toile « Peru » que la chambre (Baumann), mais dans une gamme de tons brun, grège, blanc et gris bleuté pour les murs, jaune, brun et grenat, ou orange, vert, bleu et mauve pour les coussins. Celui de gauche est garni d'un tissu uni, «Lugano» (Baumann). Le canapé de cuir noir, à coussins boutonnés, et le fauteuil « Relaxe », au premier plan, sont de Pierre Paulin. Les deux fauteuils juxtaposables, à droite, sont des créations de Geoffrey D. Harcourt. La table basse à dessus de marbre sur piètement chromé près du canapé et la table longue dont le plateau est en lamifié avec champ de palissandre sont de Kho Liang le (Tous ces meubles sont diffusés par Artifort). Sur la table, récepteur universel T 1000 et briquet électronique (Braun). Vases, cendrier, verres, boîte à cigarettes en verre (Ichendorf). Tapis de haute laine Ryas, tissé main (Tisca).

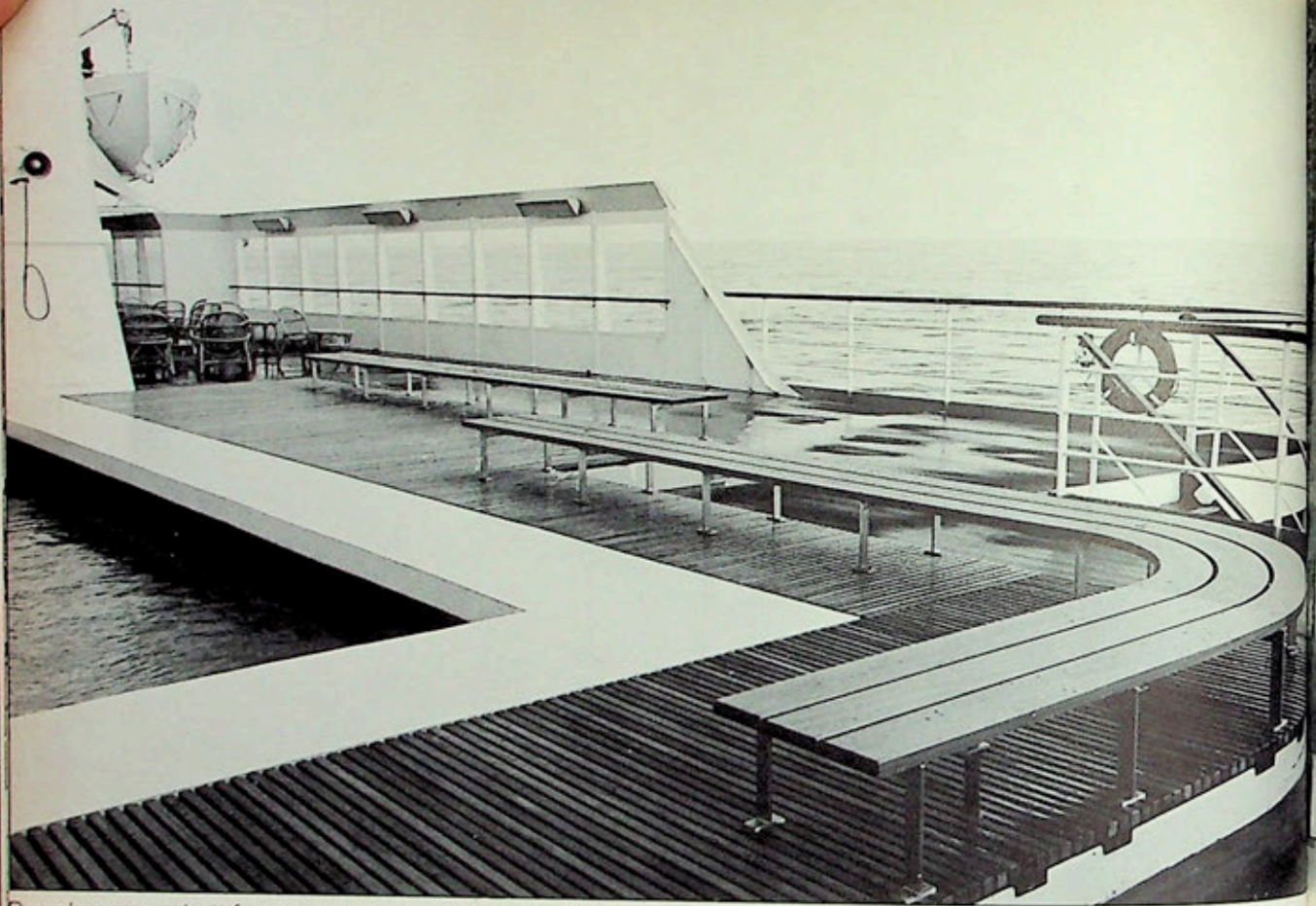
3



4

1 Dans le salon de musique, bloc Hi-Fi/Stéréo audio 2 en batterie avec l'enregistreur-lecteur magnétique TG 60 (Braun), sur une table de Kho Liang le. Le plateau est en lamifié avec champ de palissandre et piètement chromé. L'autre table est un modèle plus petit, dans la même série, avec un dessus en palissandre (Artifort). Fauteuil de Pierre Paulin, en polyester moulé d'une seule pièce (Artifort). Grand tapis haute laine Ryas, très dense, tissé à la main (Tisca), nuancé du blanc à l'écru. 2 La table de la salle à manger, réglable en hauteur, comporte un plateau plastifié blanc ou bois (Collection Renz. Distribué par Meubles et Fonction). Nappe en lin et coton « Fortuna », à rayures irrégulières violettes et bleues sur fond gris et ocre clair et serviettes pur coton « Week-end » violettes (Baumann). Chaises empilables en polyester moulé (4 coloris), nouveau modèle de la collection Bofinger, (Meubles et Fonction). Au fond, derrière le canapé de Kho Liang le, un siège en cuir tendu de P. Paulin (Edités par Artifort). On aperçoit sur la table basse, le récepteur universel T 1000 et le briquet électronique (Braun). A droite, sur la table roulante à plateau mobile (Collection Renz, Meubles et Fonction), grille-pain HT2 (Braun); saladier et flacon à whisky Ichendorf. Au-dessous, jeu de raviers de Löffelhardt, en porcelaine blanche Arzberg. Le « planter » en métal laqué blanc, dessiné par Laverne (Collection Bofinger, Meubles et Fonction) est composé d'un socle, de tiges en plusieurs hauteurs et de coupelles de différents diamètres. Luminaire de Paul Henningsen, en cuivre dépoli, avec intérieur blanc (Poulsen). Au fond, voilage « Peru » (Baumann). Tapis blanc haute laine sur le sol (Tisca). 3 La bibliothèque est constituée par un ensemble mural M 125 en bois plastifié blanc, avec champ en teck, dessiné par Gugelot pour la collection Bofinger (Meubles et Fonction). A droite, un abattant fermant le bar et au même niveau, deux niches avec des portes coulissantes en verre. Tous les éléments peuvent se combiner à volonté. Sur le rayon inférieur, bloc Hi-Fi/Stéréo audio 2, avec l'enregistreur (Braun). A gauche, petit ventilateur HL (Braun) et, en haut à droite, thermo-ventilateur H2 (Braun). Au-dessus, « Lampetit », mini-lampe à haut-rendement lumineux de Poulsen. Chauffeuses de Laverne, en cuir capitonné sur piètement d'acier chromé (Collection Bofinger, Meubles et Fonction). Table basse à piètement d'aluminium anodisé et cendrier sur pied, également en aluminium anodisé (Edition M F). A gauche, canapé trois places de Skidmore Merril (U.S.A.) avec carcasse en bois, piètement chromé et garniture de cuir (Artifort). Le mur est gainé d'un tissage écru « Rapallo », 100 % lin naturel (Baumann).

NE REUSSITE D'AMBIANCE VISE



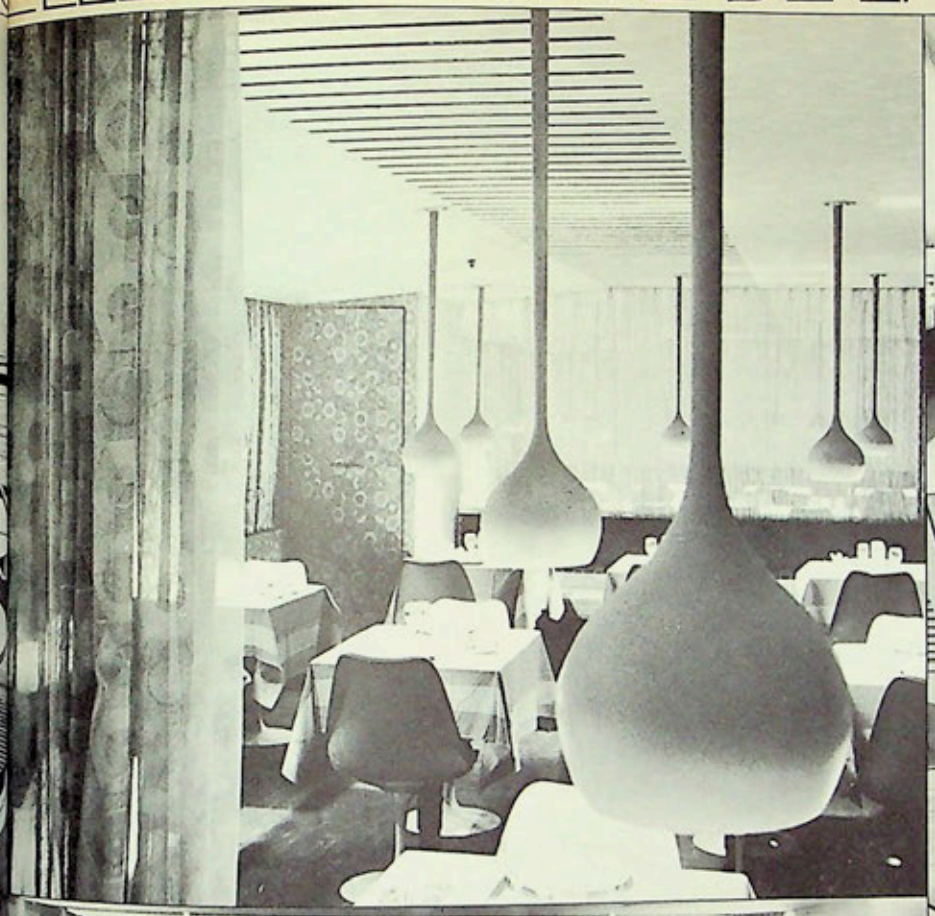
Premier paquebot français conçu spécialement pour la croisière et que l'Œil vous a présenté en juin 66 — « Renaissance » va offrir son cadre harmonieux à un événement tout à fait exceptionnel, réunissant l'art, la musique et l'histoire: une croisière de musique en Méditerranée, du 19 au 30 mai.

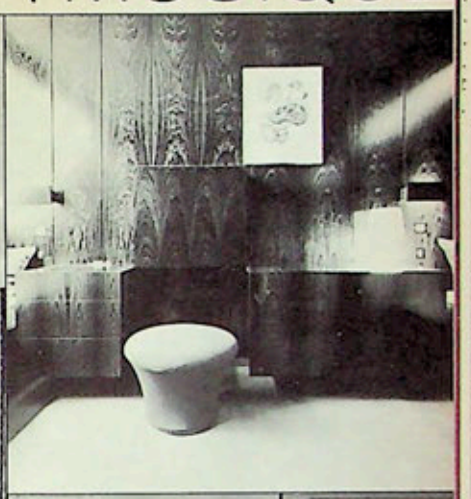
Il semble logique qu'un navire très audacieux dans sa conception devienne le théâtre d'une « première mondiale » aussi originale. «Renaissance» a été imaginé par la Compagnie de Navigation Paquet comme un vaste yacht de plaisance, à classe unique, laissant ainsi la totalité de son espace à la disposition des passagers et permettant une disposition rationnelle des aménagements intérieurs: une vaste plage arrière, avec ses deux piscines tempérées, des cabines climatisées, toutes dotées de salles de bains et de la radio, un ensemble de salons, bars, bibliothèque, salle à manger, cinéma, théâtre et night-club d'un extrême raffinement de matériaux, de coloris et d'éclairage (dus à Bernard Lassus, conseiller d'ambiance visuelle); les services qu'un navire de croisière se doit de mettre à la disposition des participants: boutique, coiffeur, sauna finlandais, laboratoire photos, etc...

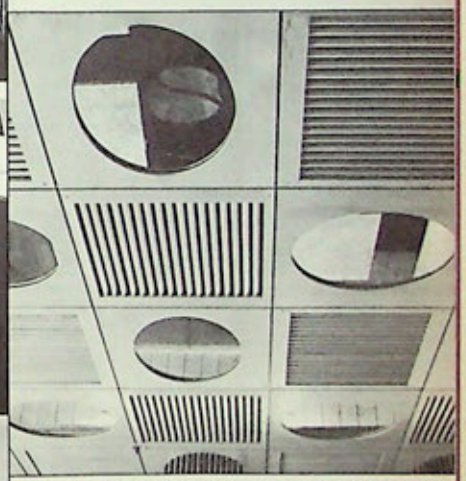
Cette grande réussite de formes et de couleurs s'associe à une organisation impeccable: un service discret et attentif (une rose fraîche chaque matin au petit déjeuner!), une table réputée, un personnel efficace qui, des officiers aux hôtesses, veille à rendre le séjour à bord plus agréable encore...

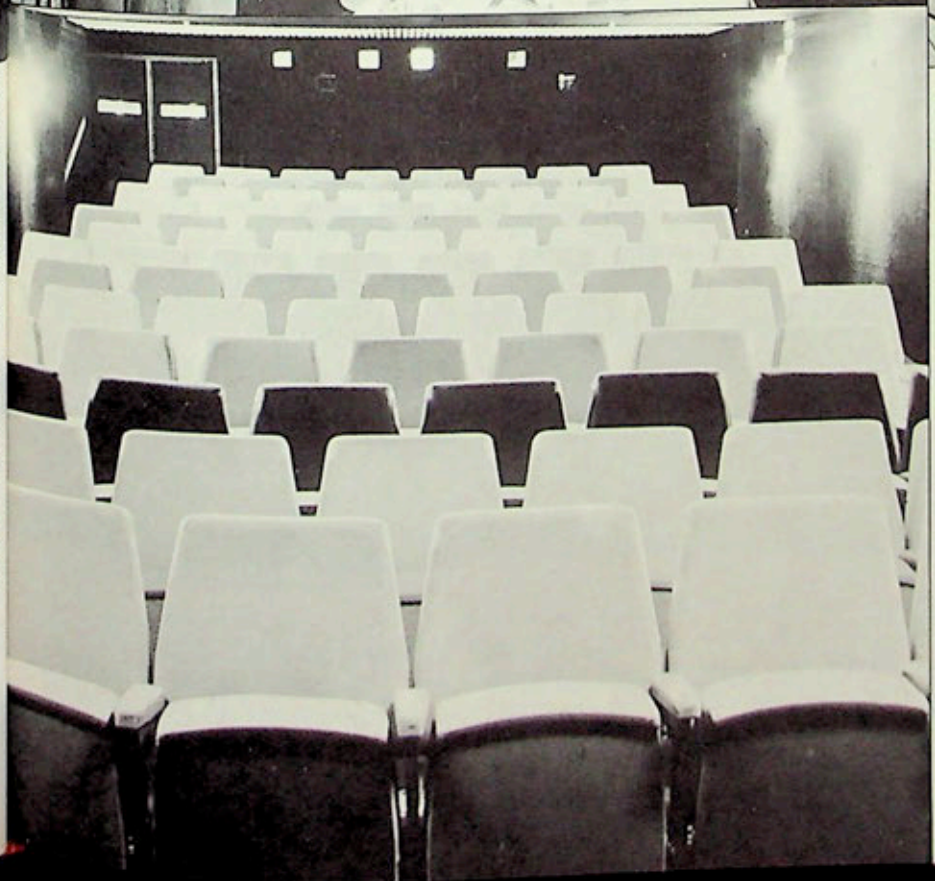
C'est dans cette atmosphère de luxe et de confort que, pendant 12 jours, les plus prestigieux interprètes apporteront leur concours à un ensemble de manifestations qui se dérouleront en des lieux soigneusement sélectionnés pour faire naître la plus pure émotion artistique: en pleine mer, dans la salle de musique de «Renaissance», à la Chartreuse de Valldemosa (où Byron Janis interprétera Chopin sur le piano même du compositeur), à Hammamet (Andres Segovia et Elisabeth Schwarzkopf y donneront un récital), dans la cité médiévale de Dubrovnik (concert avec Samson François), dans le cadre grandiose du théâtre gréco-romain de Taormina (avec Janos Starker sous la direction de Gabriele Ferro) et au Palazzo Capodimonte (Wilhelm Kempff sous la direction de Karl Münchinger). Sans la croisière de «Renaissance», il serait impossible au mélomane de réaliser pareil programme sans y employer plusieurs années! Pas une journée sans un événement artistique d'importance: depuis le départ, où un gala à l'Opéra de Monte-Carlo ouvrira cette brillante série par un concert sous la direction de Thomas Schippers, avec en

ELLE AU SERVICE DE LA MUSIQUE









soliste Igor Oistrakh, jusqu'à l'arrivée à Cannes où Michelangeli donnera un récital Chopin. Et encore: des concerts en Méditerranée avec l'Amadeus Quartet, Janos Starker, Alexis Weissenberg, Robert Veyron Lacroix, la musique électronique de Pierre Henry... et aussi: des conférences, des expositions, réceptions, projections... la possibilité pour les privilégiés qui participeront à ce festival d'assister aux répétitions de l'orchestre, de rencontrer les plus grands interprètes, de discuter musique à l'issue des conférences...

Un programme dense, d'une extraordinaire richesse, qui laissera aux heureux passagers l'impression d'avoir vécu un moment unique hors du temps et de l'espace...

Si vous désirez recevoir le programme détaillé de la Croisière Méditerranéenne de Musique, écrivez à la Compagnie de Navigation Paquet, 4, rue des Capucines à Paris. *(Communiqué)*

LES PANNEAUX DE SAINT-VINCENT

Suite de la page 24

Reis-Santos, *Iconografia Henriquina*, Coimbra, 1960, pp. 43-45, notes 42-60.

18. Son attitude foncièrement pacifique ne fait pas de doute, elle est attestée par des documents. Mais son sens de la raison d'Etat était tellement inflexible qu'il accepta en 1437 de laisser en captivité son jeune frère D. Fernando plutôt que de rendre aux Maures la place de Ceuta.

19. *Dom Henrique The Navigator*, Lisbonne, 1960, pp. 74 et 95.

20. On a bien oublié, à l'exception de très rares chercheurs, cette ressource dont M. Friedlaender et Hulin de Loo ont su tirer tant d'utiles précisions. Nous assistons à une véritable avalanche de livres sur le costume et, cependant, les historiens de l'art ne paraissent guère en profiter. Cette situation n'est paradoxale qu'en apparence: les livres sont, pour la période médiévale, très décevants, ils créent une confusion qui décourage l'historien sérieux. Au lieu de se baser *exclusivement* sur des œuvres d'art *irréfutablement datées* (portant une date ou exactement datées par les documents), tous ces livres, ou presque, utilisent des œuvres dont la datation est conjecturale et souvent — cercle vicieux — déduite du costume! D'autre part, les historiens d'art ne font souvent pas de distinction entre le costume à la mode, en usage à l'époque de l'œuvre d'art, et le costume délibérément archaïsant introduit par l'artiste pour les personnages de la Bible, de l'Histoire ancienne, de la légende hagiographique, et, dès le début du XVI^e^ siècle, de la scène satyrique. Ainsi, par exemple, on a prétendu que le chaperon du Navigateur dans les *Panneaux* n'a cessé d'être porté jusqu'au XVI^e^ siècle, en citant pour preuve un Joseph d'Arimathie ou un compagnon de Melchisédech dans les peintures du présumé Francisco Henriques et de Vasco Fernandes, peintres portugais du début du XVI^e^ siècle, époque où commence la vogue archaïsante. Autant nous inviter à croire que le chaperon des *Percepteurs d'Impôts*, des *Usuriers* ou des *Débauchés* de Jan Massijs, de Marinus van Reymerswael et de Jan van Hemessen (souvenir du chaperon du temps de Jan van Eyck) se portait réellement aux Pays-Bas dans la première moitié du XVI^e^ siècle. Pour nous en convaincre il faudrait nous montrer un donateur peint entre 1465 et 1540 environ coiffé du chaperon du Navigateur; entreprise, je n'hésite pas à l'écrire, irréalisable.

21. Dans l'enluminure des *Chroniques de France ou de Saint Louis* (Brit. Mus. MS. Roy. 16 G. VI. fol.404 v.) du début du XIV^e^ siècle, on voit le départ de saint Louis pour la septième croisade en présence d'une grande procession de moines qui le bénissent (ill. *in The Flowering of the Middle Ages*, ed. by Joan Evans, London, 1966, p. 30, n° 38.

22. Les ateliers de Tournai disposaient, vers 1470, d'un répertoire conventionnel de types figuraux, de motifs d'architecture et de costume ainsi que d'un style de modelé si fermement établi qu'il est très difficile, très délicat de deviner à travers leur tissage le style du carton qui a servi à telle ou telle tapisserie. Ceci dit, il semble que les portraits du roi, de l'Infant et des chefs militaires dans la *Tenture de Pastrana* aient dû être basés sur des dessins venus du Portugal. Il en est de même (quoi qu'en dise Maria José de Mendonca) des costumes des femmes mauresques fuyant Tanger, beaucoup plus variés et convaincants que les habituels costumes orientaux des tapisseries flamandes. La multiplicité et l'exactitude du costume militaire et des emblèmes portugais ne s'expliquent pas non plus sans un intermédiaire portugais (opinion partagée par Reynaldo dos Santos, *As Tapeçarias de Arzila*, 1925). Il est donc probable qu'un artiste portugais a fourni une documentation graphique sinon des cartons entiers. Mais rien n'oblige de reconnaître en cet artiste l'auteur des *Panneaux*, car l'analogie du style n'excède pas la composition aux personnages serrés et verticalement étagés. Ce type de composition n'est pas nécessairement inspiré par la tapisserie, il procède de l'application d'un principe de décor monumental que partage la peinture de grands retables, surtout en Europe méridionale, en Provence (N. Froment, *Résurrection de Lazare*, Offices) ou en Espagne (J. Huguet, la *Consécration épiscopale de saint Augustin* du Retable des « Blanquers », Barcelone). L'étroite interdépendance de tous les arts graphiques médiévaux, quelle que soit leur échelle et leur technique (enluminure, tapisserie, peinture sur panneau, vitrail, gravure, émail peint) est de plus en plus évidente. Pour ce qui est de l'attribution d'autres cartons de tapisseries à l'auteur des *Panneaux* (Nuno Gonçalves), tentée par H. Bramsen (Gaz. des Beaux-Arts, décembre 1957, pp. 311-318), elle ne me paraît pas convaincante.

23. Il faudrait, en effet, acquérir la certitude technique que les armes du Portugal avec les « quinas » disposées en croix selon la règle établie en 1485 sous Jean II (au lieu d'être disposées en quinconce) sont d'origine; car elles ont pu être changées après cette date par un retissage local.

24. Ce costume paraît modernisé, mis à la mode des années proches de 1470. Le procédé est courant dans les portraits posthumes et particulièrement plausible dans le cas d'une grande dame. Les crevés aux manches et le hennin hérissé de longues feuilles échancrées ne sont pas antérieurs. Un hennin hérissé se voit dans un retable aragonais en compagnie de hauts bonnets et d'autres détails du costume qui datent de 1470-1475 environ (reprod. *in* Post, *Hist. of Spanish Painting*, vol. VIII, 2^e^ partie, fig. 193: dans la scène du banquet d'Hérode). Un hennin du même type (mais avec des feuilles pendantes au lieu d'être hérissées) se voit dans le fol. 39 de l'*Histoire de Sainte Hélène (Hélayne)* dont les enluminures ont été payées à Loiset Liédet en novembre 1470 (Bruxelles, Bibl. Royale ms. 9967). Les miniatures de ce volume ont été souvent reproduites dans les livres sur le costume avec la date erronée de 1448 qui est celle du texte de Jean Wauquelin et non celle de l'illustration; entre autres *in* Michèle Beaulieu et Jeanne Baylé, *Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, 1364-1477, Paris, 1956, pl. XII (donnant le hennin en question). Pour la rectification de la date voir L. M. J. Delaissé, *Cat. de l'Exp. Le Siècle d'Or de la Miniature Flamande, le Mécénat de Philippe le Bon*, Bruxelles-Amsterdam, 1959, n° 151.

25. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, pp. 293 suiv. notes 2 à 5 de la p. 293.

26. Nous connaissons ce tableau grâce à un dessin du peintre portugais Domingos Antonio de Sequeira (1768-1837), exécuté dans les premières années du XIX^e^ siècle, conservé au Museu de Arte Antiga, Lisbonne. Publié par José de Figueiredo (*Boletim de Arte e Arqueologia* (Fasc. I), Lisbonne 1921, pp. 91-94; repr. *in* J. Destrée, *Roger de la Pasture van der Weyden*, 1930, vol. II, pl. 151; Luis Reis-Santos, *Masterpieces of Flemish Painting of the fifteenth and sixteenth centuries in Portugal*, Lisbonne, 1962, p. 19 (non reproduit). Le tableau se trouvait en 1808 au monastère de Batalha d'où il a disparu peu après, peut-être emporté par les troupes napoléoniennes. Ce grand panneau (env. 1 mètre de haut sur 1 m 80 de large) représentait la *Vierge à à l'Enfant sur un trône*, sous un baldaquin; à sa droite, le duc Philippe le Bon, en oraison, agenouillé devant un prie-Dieu et derrière lui, son fils Charles, agenouillé, les mains jointes; à sa gauche, la duchesse Isabelle de Portugal, également agenouillée devant un prie-Dieu, en oraison, accompagnée d'un petit chien. Deux personnages (des valets?) paraissent écarter les rideaux du baldaquin; la scène est située dans un intérieur. Le fait que les armoiries n'apparaissent dans une fenêtre qu'au-dessus de la duchesse pourrait la désigner comme donatrice de l'œuvre. L'âge apparent du prince Charles (né en 1433) semble être de 18 à 20 ans environ, ce qui situerait le tableau vers 1450-1455. La composition est très analogue à celle d'une *Vierge à l'Enfant avec donateurs* et *Saints*, œuvre perdue du maître de Roger van der Weyden, Robert Campin (le Maître de Flémalle), connue par une copie dessinée au début du XVI^e^ siècle, (allemande plutôt que flamande?), au Musée du Louvre (Repr. in E. Panofsky, *op. cit.*, pl. 107). Cette peinture d'une allure remarquable, soit de la main de Roger soit d'un de ses disciples directs, transmettait aux peintres portugais la culture rogérienne et dut jouer un grand rôle dans la formation des artistes tels que l'auteur des *Panneaux*.

27. E. Prestage, *The Chronicles of Fernão Lopes and Gomes Eannes de Zurara*, Watford, 1928, pp. 67-68.

28. Les livres illustrés d'aquarelles du XVIII^e^ siècle sont: Abbé Tiron, *Histoire et Costumes des Ordres Religieux*, éd. J. Palau, Barcelone, 1846; *Historia de las instituciones monasticas*, Madrid, 1842; Franz von Sales Doyé, *Heiligen und Seligen der Römisch-Katholischen Kirche* (Appendice sur le vêtement monastique), dern. éd. Leipzig 1929. Pour la variété du costume des chanoines réguliers de Saint-Augustin voir *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, col. 1257.

29. Cela résulte du chapitre XX (pp. 83 et suiv.) du livre de Nicolao de Santa Maria, *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarcha Sto. Agostinho*, 1668, et d'une vive dispute qui a eu lieu en 1767 au sujet du costume des deux moines qui apparaissaient dans la scène de la *Translation du corps de saint Vincent*, l'un des panneaux disparus du grand retable de Nuno Gonçalves à la Cathédrale de Lisbonne (textes publiés par A. de Gusmão, *op. cit.*, 1957, pp. 171-175). Il s'agissait d'établir si ces moines étaient des chanoines réguliers du monastère de Saint-Vincent ou des ermites augustins de la Cathédrale: discussion alimentée par la mauvaise foi mais possible seulement dans l'ignorance du costume médiéval, il a fallu la trancher par un acte notarial!

30. Il porte ici un scapulaire blanc et son capuchon coiffe sa tête.

31. M. Luther, *Das Papstum mit seinen Gliedern gemalet und beschrieben, 1526, Luthers Werke*, Weimar, vol. 19 (1897), p. 28.

32. Archives de Lisbonne. Document daté du 8 juin 1464 (A.N.T.T. mosteiro de S. Vicente de Fora, Caixa 29, n° 12):

« Carta do Mosteiro de S. Vicente (conegos e convento) pedindo ao arcebispo de Lisboa que aceite a eleição que fizeram de D. Estevao, bispo de Folha, para seu prior, por morte de D. João Gil, e pela necessidade que tinham de quem os governasse no espiritual e no temporal, pois o mosteiro estava « desprezado e destruido e deteriorado e muito endividado ».

Document daté de 22 décembre 1467, (A.N.T.T. S. Vicente, Maco 22, n° 45): « Diogo Gil, prior da capela de S. Vicente de Fora, queixa-se ao Arcebispo de Lisboa, D. Jorge da Costa, de D. Nuno, prior do dito Mosteiro, dizendo que sendo ele possuidor da dita capel, one rezava suas missas e administrava seus sacramentos, D. Nuno sem razão, o injuriara 'quando ele estava no dito M-o para rezar as vesperas e pela forca o pusera fora do coro e da igreja, excomungando-o'. O Arcebispo de Lisboa atende a queixa de Diogo Gil, confirmando -lhe a posse da dita capela ».

Document daté du 11 janvier 1468 (A.N.T.T. S. Vicente, Maco 22, n° 46): « Carta de D. Jorge da Costa, arcebispo de Lisboa, comunicando que D. Nuno de Aguiar prior-mór do Mosteiro de S. Vicente, estava excomungado por causa de não deixar Diogo Gil rezar missa na capela de S. Vicente de Fora ».

Ces trois textes ont été publiés pour la première fois par Mrs. Jean Rosenwald dans l'Appendice B., n^os^ 16, 17 et 18, de sa thèse citée dans notre note 1. Elle exprime ici ses vives remerciements à Madame Alice Estorninho et à Mademoiselle Rosalina da Cunha pour l'aide qu'elles ont bien voulu lui prêter au cours de ses recherches aux Archives de Lisbonne.

33. D. Nicolao de Santa Maria, *op. cit.*, p. 144.

34. Voir les planches représentant les moines géorgiens, antonites, éthiopiens *in Historia de las instituciones monasticas*, Madrid, 1842, T.I.; ainsi p. ex. la planche 8 montre un haut bonnet noir, une chevelure, des moustaches et une barbe qui ressemblent de façon frappante à ceux de notre moine. L'une des rares opinions du D^r^ Jaime Cortesão qui m'ont paru inacceptables concerne son identification du moine barbu des *Panneaux* avec un moine astrologue d'Alcobaça.

35. Cf. les documents inédits cités dans notre note 32.

36. A. W. Pugin, *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume*, London, 1868, p. 199.

37 *Archivo histórico Portuguez*, III, p. 153; VI, pp. 362-63, 437. Les deux autres dates sont 1453 et 1467.

38. Attesté par les rapports des visites pastorales. Cf. Juan Ainaud de Lasarte, *Jaime Huguet*, Madrid, 1955, p. 23.

39. Ajoutons qu'en 1473, le Frère João Alvares faisait paraître une biographie de D. Fernando.

40. En effet, on ignore totalement depuis combien de temps les *Panneaux* se trouvaient dans le Palais du Patriarche. Leur découverte tardive, à la fin du XIX^e^ siècle, n'autorise certainement pas à admettre volontiers, comme on s'obstine à le faire, n'importe quelle provenance (de la Cathédrale, de Batalha, etc.) sauf celle du monastère même. Et le fait qu'ils n'ont pas été cités à titre de document lors de la dispute au sujet du costume médiéval des moines augustins, en 1767, (voir note 29) ne prouve ni que les moines des *Panneaux* ne sont pas des Augustins ni que les peintures ne se trouvaient pas alors au Monastère de Saint-Vincent: ils pouvaient très bien s'y trouver, oubliés depuis des années dans une cave, ainsi que nous le suggérons dans les lignes qui suivent.

41. Cf. le document de 1464 cité dans notre note 32.

42. Archives de Lisbonne. Document daté du 2 octobre 1473 (A.N.T.T. S. Vicente, Caixa 5, n° 51): « E o dito Rui Mendes presente disse que ele aceitava e tomava a dita capela para si e sua geração de sua linhagem de la descendente por linha direita para senela sepultarem. E que por o bem que assim recebia do senhor bispo prior-mor e conegos que ele se obrigava como logo defeito se obrigou de ele dar ao dito mosteiro e poer na sacristia dele uma vestimenta comprida para dizerem missa e mais um calice de prata com sua patena e com suas galhetas de estanho para se o dito mosteiro devo lograr e de darem a dita capela do dito mosteiro, cuando ouverem mister para dizerem em ela missa a dita vestimenta e calice e galhetas ou outro tal ornamento do dito mosteiro para assim dizerem missa sem outra contradição. E mais disse o dito Rui Mendes que ele se obrigava como logo obrigou de dar ao dito mosteiro em cada um ano duzentos reais brancos ».

Ruy Mendes de Brito est appelé *vereador* dans un document de 1495 (cf. Vergilio Correa, *Pintores Portugueses dos Seculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 19).

Document daté du 10 mars 1473 (A.N.T.T. S. Vicente, Maco 16, n° 23):

« Testamento de Estevam da Guarda e sua mulher dos bens que tinham e davam a uma capela no mosteiro de S. Vicente. Com os rendimentos desses bens podiam manter 3 capelães, fazer obras na capela, comprar cruzes, calices, vestuarios, mandar dizer missas, etc. »

Ces deux textes ont été publiés pour la première fois par Mrs. Jean Rosenwald dans l'Appendice B., n^os^ 19 et 20, de sa thèse citée dans notre note 1.

43. Les *Panneaux* ont dû être rognés surtout en haut (c'est également l'opinion de H. Bramsen, *op. cit.*, très probablement parce que les arcatures du cadre gothique (lequel pouvait ressembler à celui de *La Résurrection de Lazare* de N. Froment, reproduit *in* Bramsen, *op. cit.*) empiétaient profondément sur la surface peinte.

PEMA

Modèle "VENISE": existe en trois coloris.

Les plus beaux papiers peints du monde et leurs tissus assortis sont signés

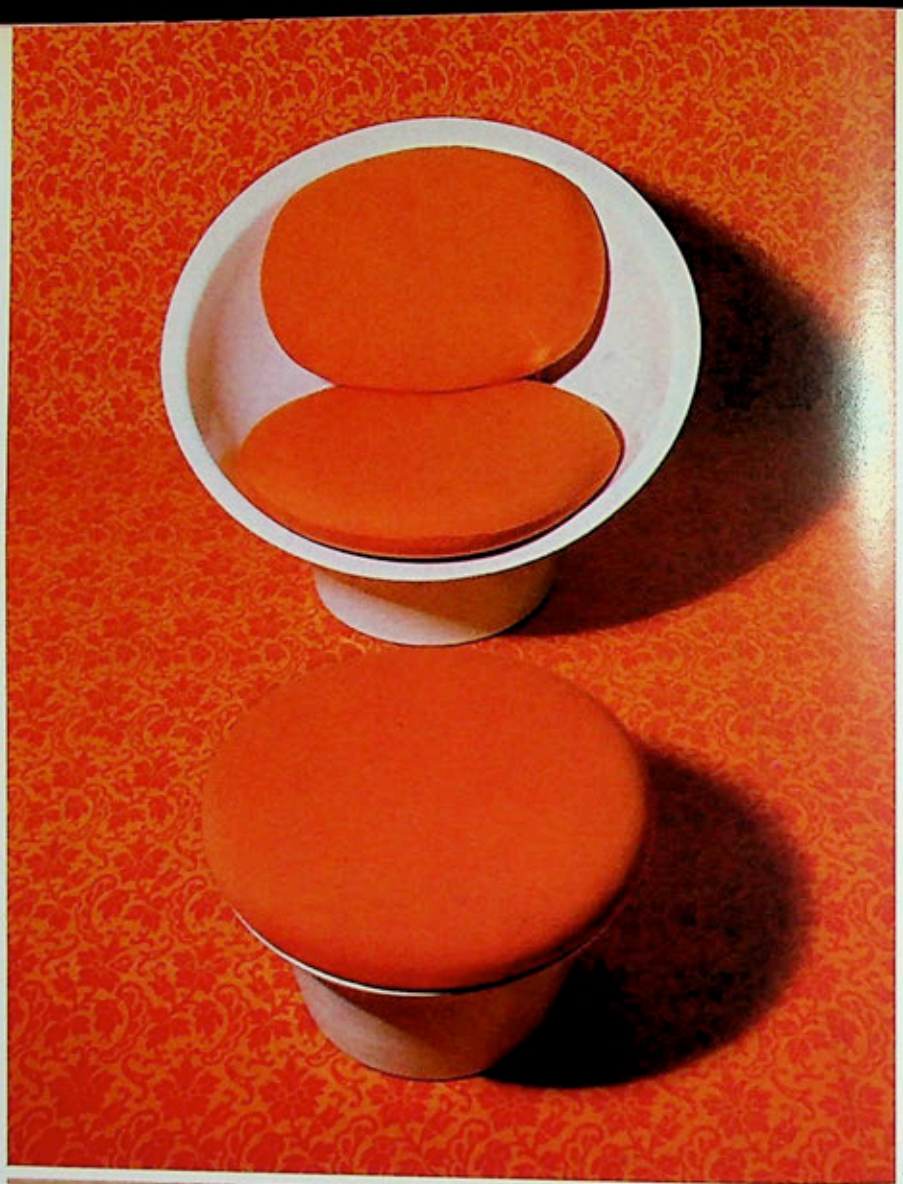
Vous trouverez choix et idées pour décorer votre intérieur dans la documentation FOLLOT adressée par retour contre 1,20 F en timbres sur simple demande en vous recommandant de cette revue.

Papiers Peints de Qualité

FOLLOT

43, Bd Diderot, Paris-12e

3F

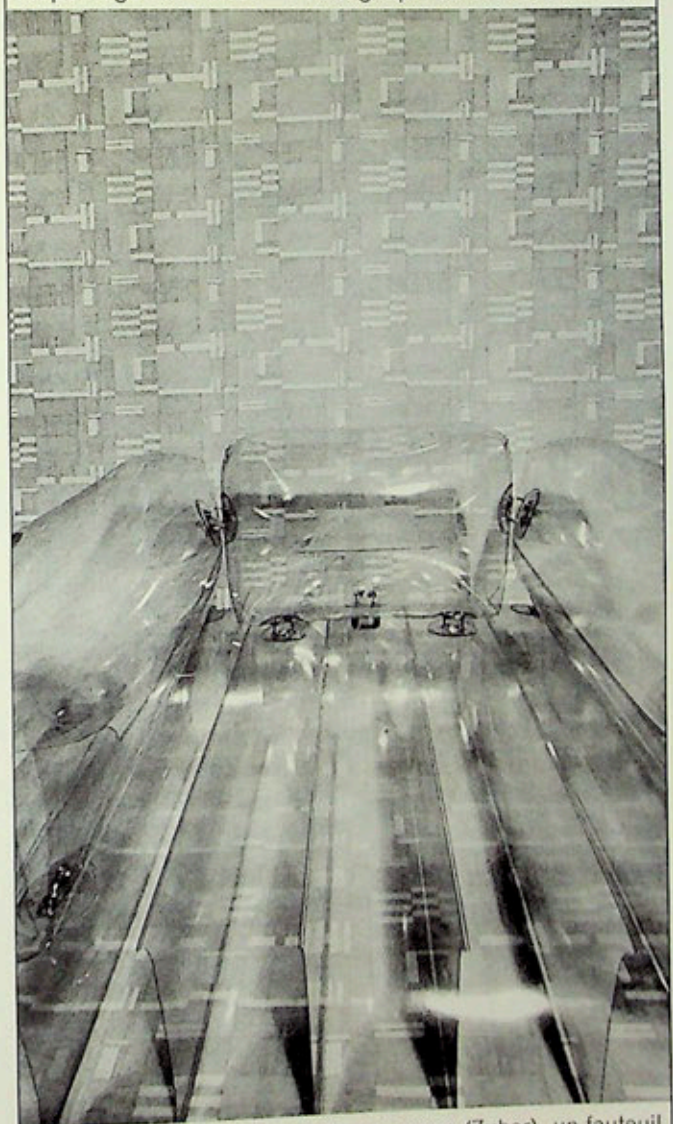


1

2

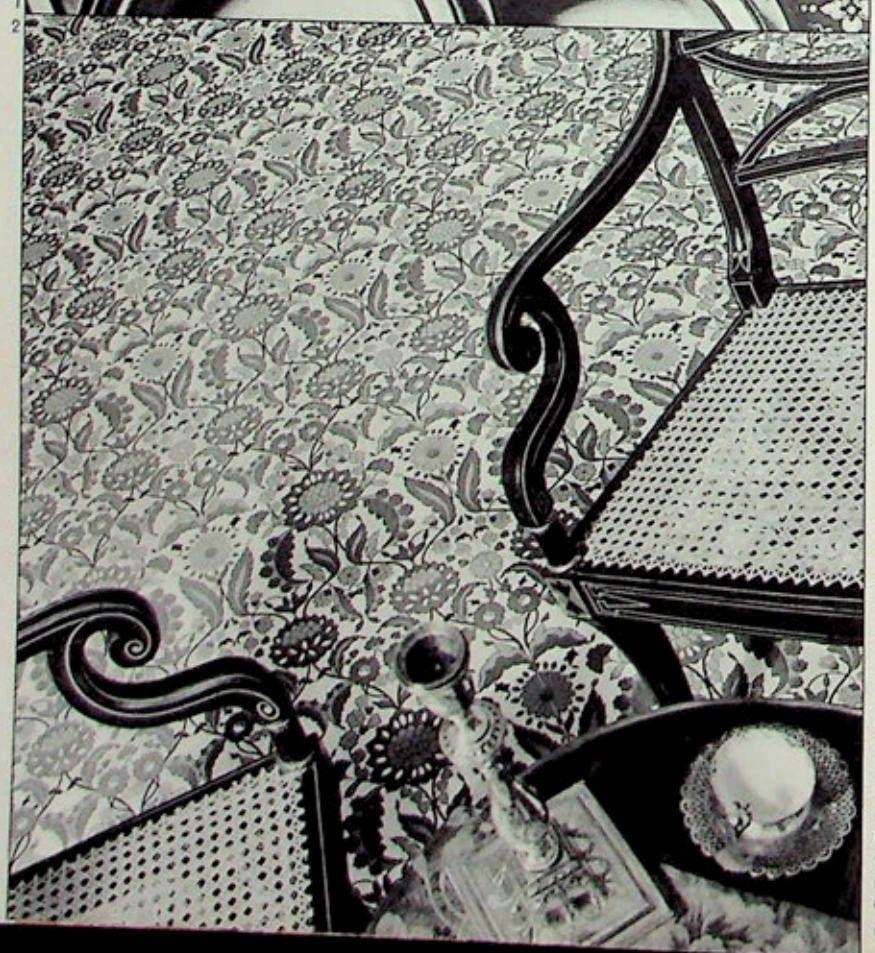
PAPIERS PEINTS
d'aujourd'hui

Reportage Nil Yalter Photographies Marc Lavrillier



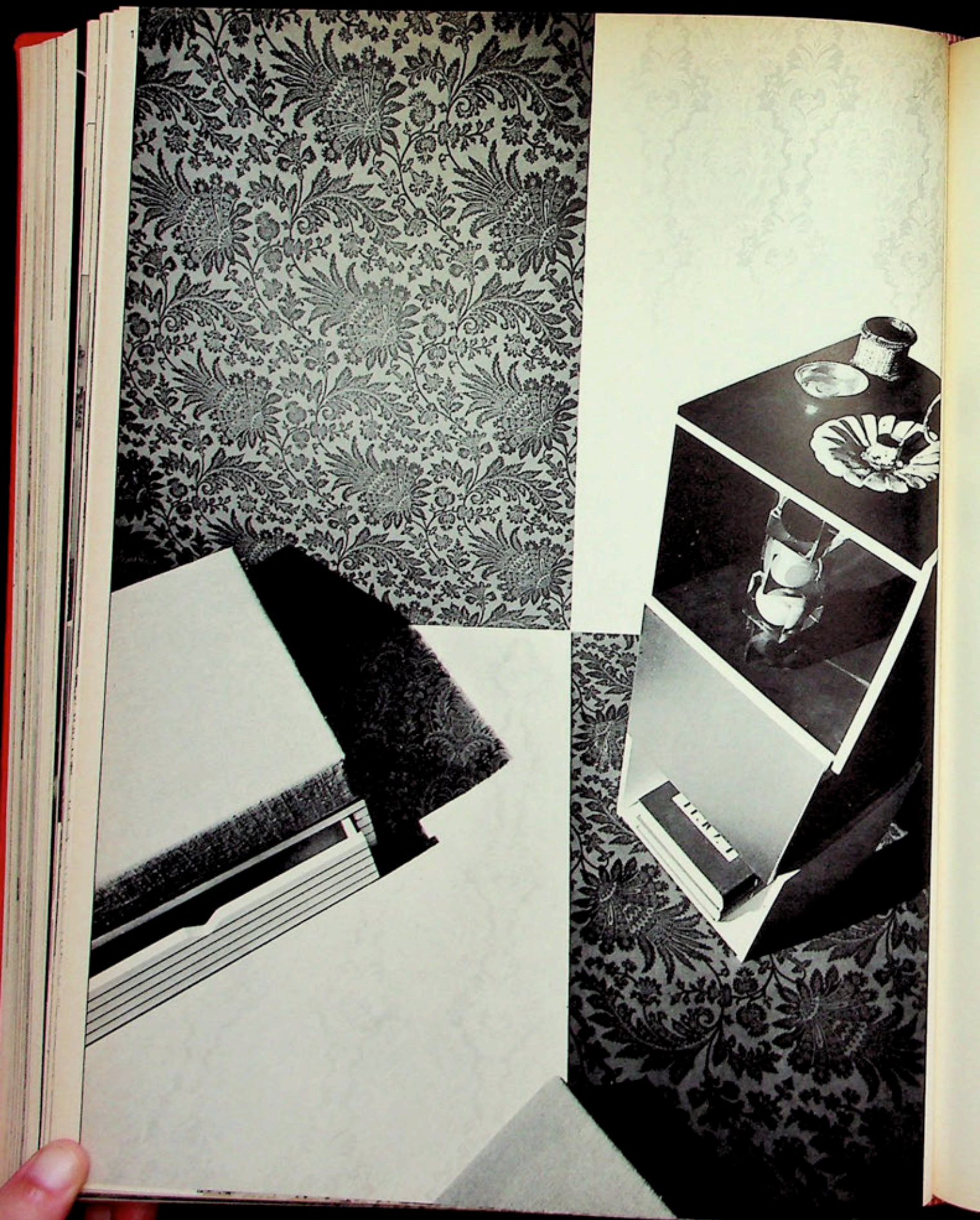
3

1 Devant un papier peint à fleurs orange (Zuber), un fauteuil et un pouf dessiné par Laurent (édités par les ateliers Laurent). La garniture en jersey orange des coussins est amovible et s'enlève facilement grâce à la fermeture éclair latérale (Modèle inédit en France, distribué par Roche et Bobois, Boutique Asko). **2** Sur le fond d'un papier paille importé du Japon (Follot) et d'un papier à fleurs imprimé comme un tissage, à motifs jaune, vert et blanc de Leroy, une « wine table » et une chaise en palissandre garnie de crin noir, d'époque Regency, avec une petite table à écrire de dame fin XVIII[e] (Regency). **3** Le dessin géométrique noir et blanc du papier peint (Gaillard Motel, Impressions du Landy) se reflète dans les courbes transparentes du fauteuil Chester en vinyl, dessiné et édité par Quasar. Formé de plusieurs éléments gonflés, il s'assemble par des anneaux de métal (Diffusé par Roche et Bobois, Boutique Asko).



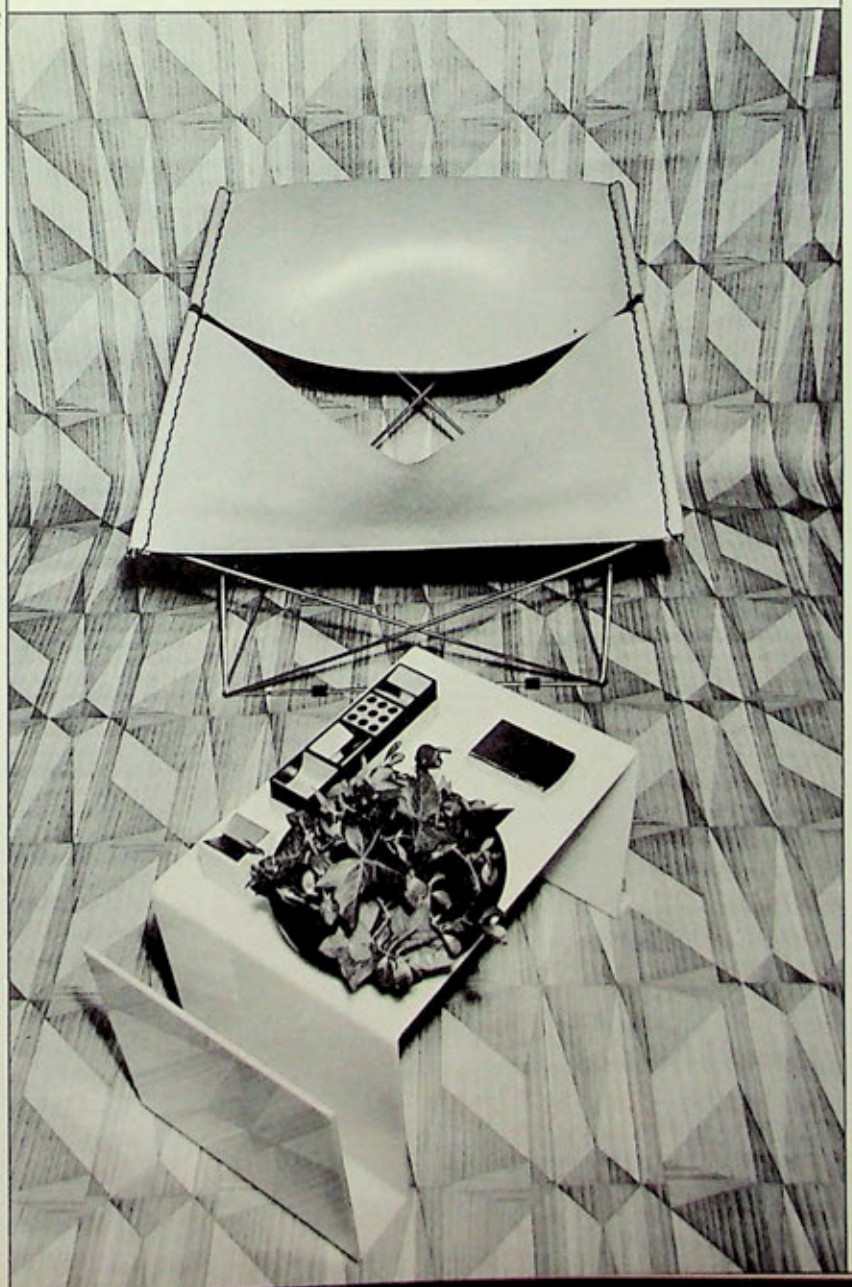
1
2

1 Céramiques de l'arch
tecte Ettore Sottsass, é
haut, et assiettes de gré
(Boutique Danoise), sur u
papier à fond marron im
primé de fleurs blanche
stylisées. (Verkindere).
2 Sur les arabesques fle
ries du papier peint (Via
croze), les courbes légère
de deux fauteuils canna
anglais du XVIII• siècle
vert foncé à filet or.
3 Devant un papier pein
marron et blanc (U.P.L.
pouf et table basse en cu
et bois laqué noir (Créat
John Hardy). Presse-p
pier cubiques en perspe
(Danese), cendrier rond é
acier (Tecno). Ces meubl
et accessoires sont diff
sés par Formes Nouvelles

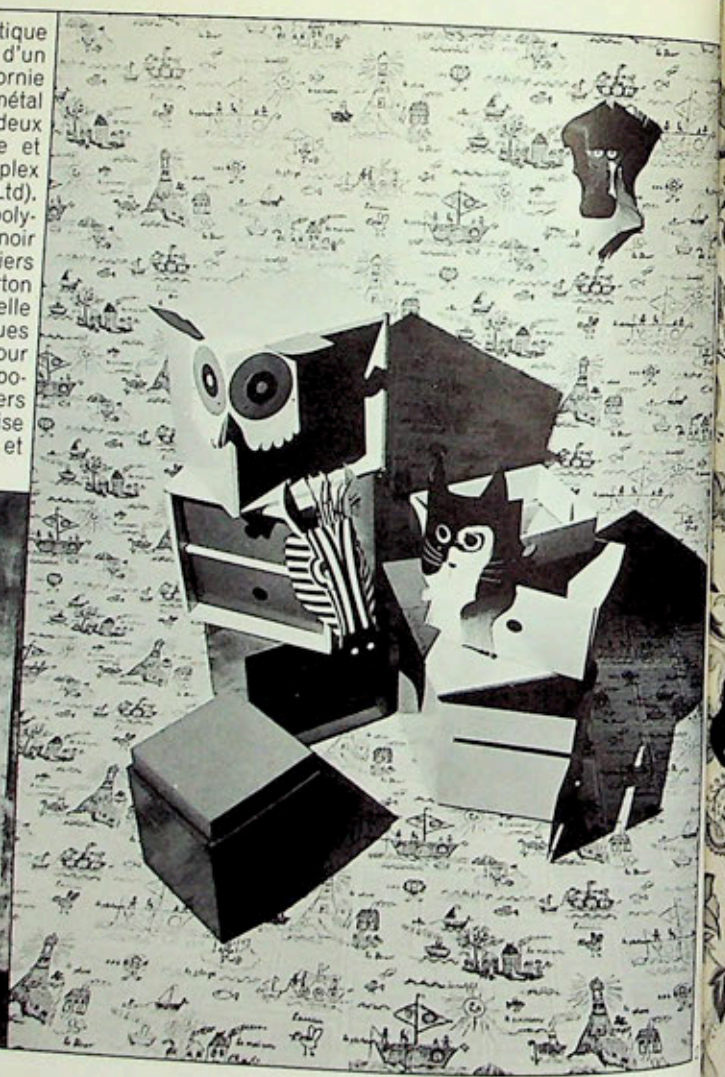


1 Un papier foncé lie-de-vin et noir (Nobilis) s'oppose à la gamme claire d'un papier jaune et blanc (Verkindere). Les éléments cubiques sont en bois recouverts de plastique lamifié lavable P.V.C. (Créés et édités par Tecno. Diffusés par Formes Nouvelles). Presse-papier en persplex de Danese (Formes Nouvelles). A gauche, chauffeuse de Pierre Sels, pour la collection Royform (Ets Roy). Le socle est équipé d'un tiroir de rangement. **2** Présentés sur un papier à motifs marron, jaune et beige (Inaltera), un ensemble de meubles et d'objets diffusés par Roche et Bobois, Boutique Asko: fauteuil en laiton et cuir beige, créé par Pierre Paulin pour Artifort; porte-revues en Altuglas jaune de François Français (Edité par M.P.S., Manufacture Parisienne du Siège); set de bureau en aluminium et matière plastique noire dessiné par Bruno Munari pour Danese; zippo japonais en acier (distribué par Chabrières). Cendrier en plastique noir d'Enzo Mari (Danese).

2



1 Jeu de reflets à partir d'un revêtement mural en plastique transparent, peint en argent (Myriam), à gauche, et d'un papier métallique lavable et étanche, importé de Californie (Winfield, chez A. Ngor). Sur la table à piétement de métal bleui et plateau de verre fumé (Editée par A. Ngor), deux vases en acier (Distribués par I.D. Diffusion Roche et Bobois, Boutique Asko) et une boîte à cigarettes en persplex de Rubin de C. Albrizzi (Edité par Albrizzi Designs Ltd). **2** Papier pour une chambre d'enfant: les panneaux polychromes alternent avec les panneaux imprimés en noir et blanc qui peuvent être colorés par l'enfant (Papiers peints de Nancy). Sur les tabourets et étagères en carton peint jaune, blanc et orange, dessinés et édités par Capelle (Diffusés par Roche et Bobois, Boutique Asko), des masques découpés dans un livre d'enfant conçu spécialement pour cet usage (Delpire). **3** Porte-cartons et banquette d'époque Regency, en palissandre (Regency), avec trois papiers peints: gris et blanc à droite (Paul Dumas), bleu et turquoise à motifs Cachemire au centre (Myriam), marron, beige et blanc à dessin persan à gauche (Turquetil).



SUZANNE DE CONINCK
5 rue de Beaune - Paris - Tél. 222.00.32

SASSINOT

Peintures - Dessins

2 - 27 avril

GALERIE SUILLEROT
8, rue d'Argenson
PARIS VIII[e] - ANJ. 54-88

C. CLAUS

du 15 au 30 mars

STUDIO MAYWALD - EVA EYQUEM
10, rue de la Grande-Chaumière - PARIS VI[e] - 033 95-91

RECHERCHES FORMELLES CONTEMPORAINES

Du 6 mars à fin avril

KRACJBERG

«ECLOSIONS» - SCULPTURES

SUZANNE DE CONINCK
20, rue de Verneuil - Paris - Tél. 222.28.17

buczkowski

Peintures récentes
du 29 mars au 25 avril

Galerie F. Depas

21, rue de Miromesnil - Paris
Tél. 265 : 73.13

Tableaux de:
Camoin
Chagall
R. Dufy
O. Friesz
Gromaire
Léger
Lhote
Picasso
Tal-Coat
Van Dongen
Valtat
Villon
Vuillard

Les éléments chromés de vitrines photographiés dans notre article intitulé «Un couturier italien s'installe place de la Madeleine» (N° 157, janvier 1958), ont été conçus par l'agence HOURMANT ET SIMÉON, à qui Henry Berghauer a confié l'étude des vitrines au nom de la maison Cerruti.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1967

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1967. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI[e].
Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 100,00
1956 F. 100,00
1957 F. 100,00
1958 F. 100,00
1959 F. 100,00
1960 (épuisé)
1961 F. 100,00
1962 F. 120,00
1963 F. 130,00
1964 F. 130,00
1965 F. 130,00
1966 F. 130,00
1967 F. 130,00

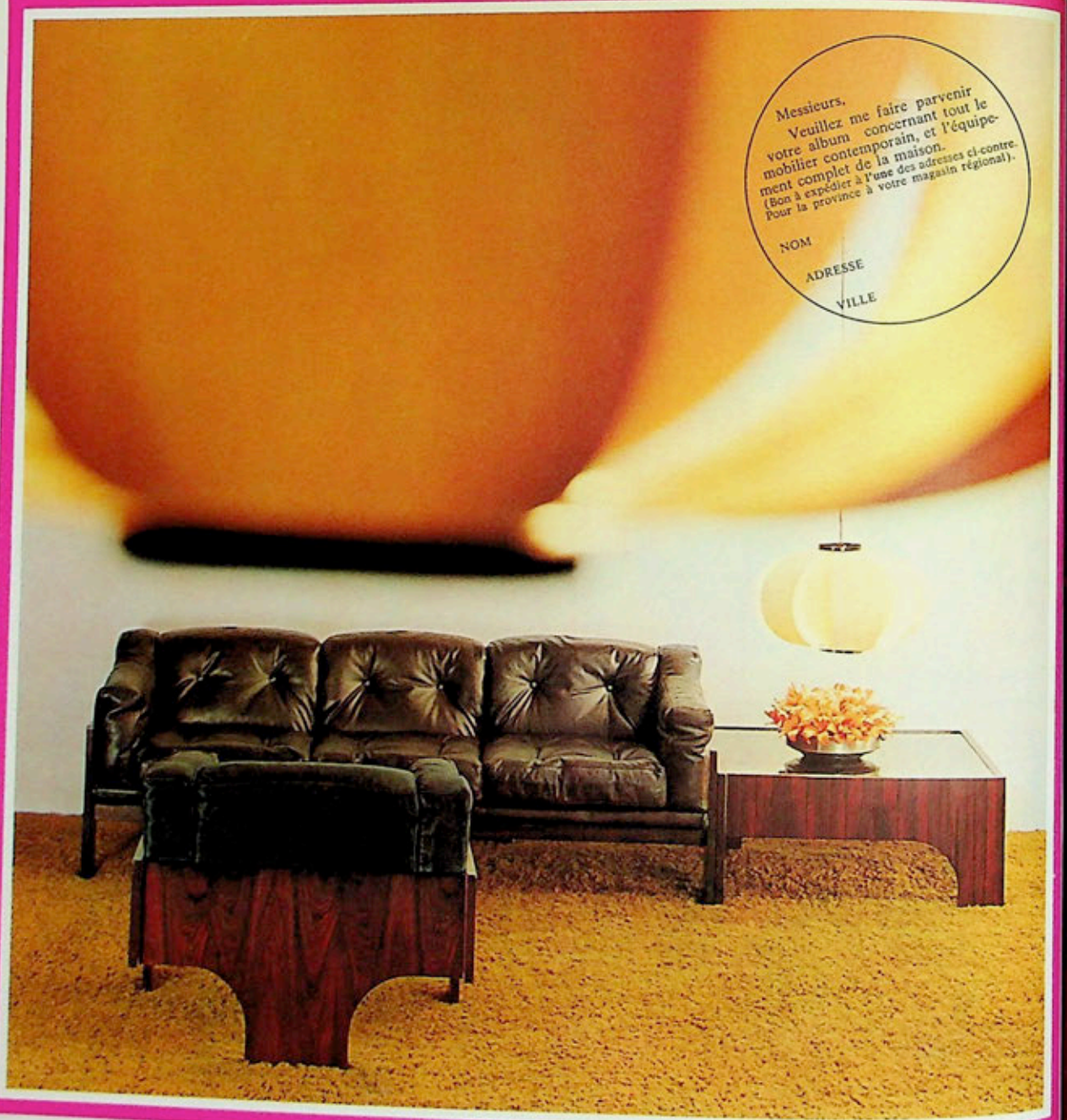
(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

AUJOURD'HUI LE PAREDOUCHE B S N EMBELLIT ET PROTÈGE VOTRE SALLE DE BAINS.

Dimensions standard : 130 cm x 80 cm
Trois modèles :
verre granité Durlux 200 translucide,
glace polie Sécurit transparente,
verre gris trempé transparent.

C'EST UN PRODUIT BSN

DOCUMENTATION SUR DEMANDE : CENTRE DU VERRE BSN BOURGOIS SOUCHON NEUVESEL 44 BOULEVARD MALESHERBES, PARIS 8e TÉLÉPHONE 265.34.80



14 à 18 RUE DE LYON tel 343 84 65 PARIS PARKING ASSURÉ

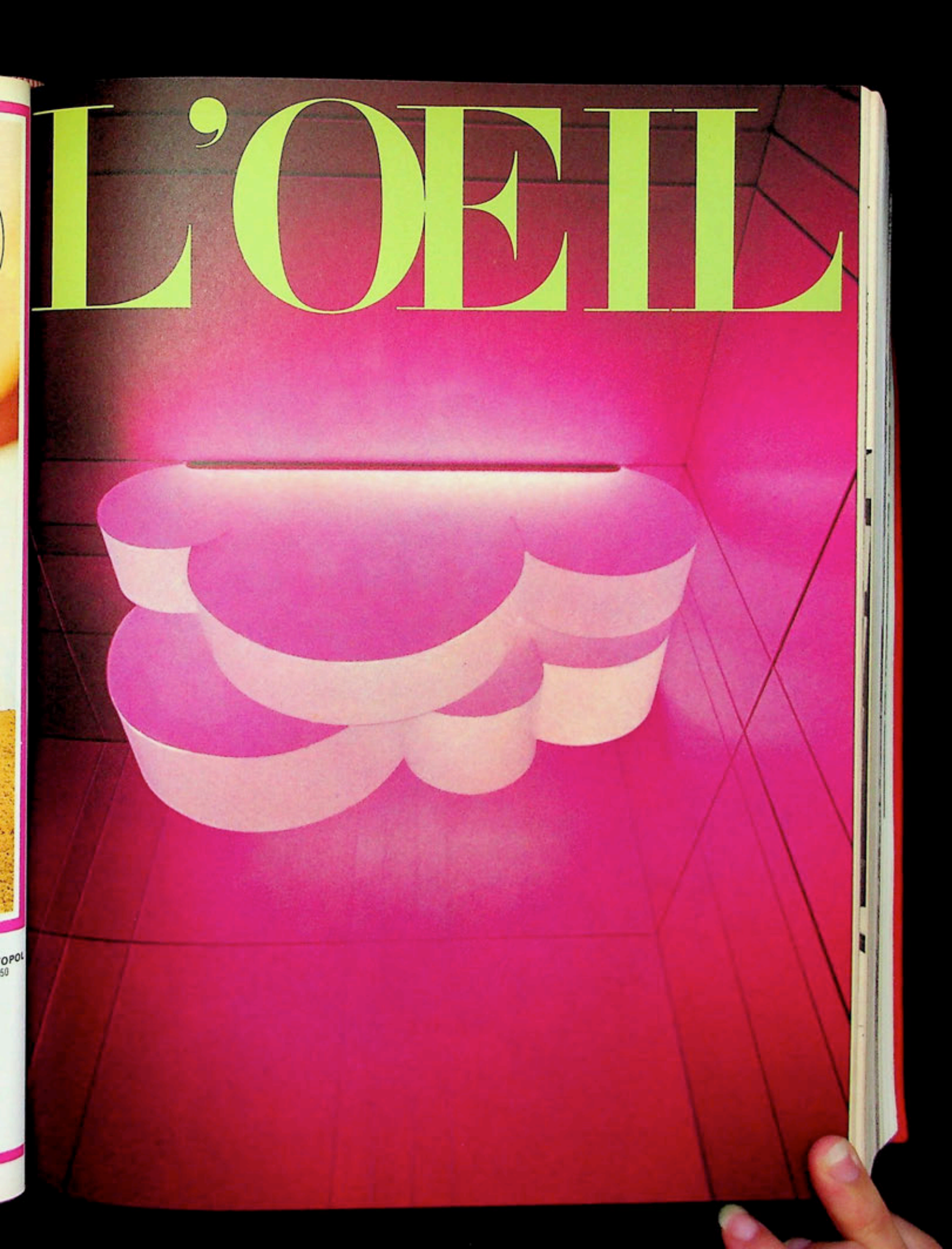
ROCHE & BOBOIS

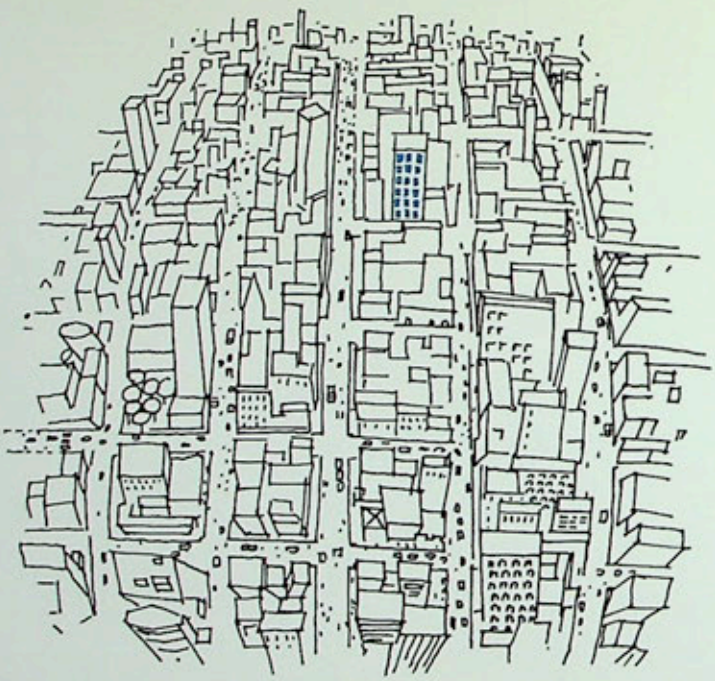
92-98 BD DE SEBASTOPOL PARIS tel 887 10 50 PARKING ASSURÉ

PARIS	207 BD ST-GERMAIN	tel 548 07 61
AMIENS	18 RUE DES VERGEAUX	tel 91 60 06
AVIGNON	25 RUE DES MARCHANDS	tel 81 10 17
BORDEAUX	55 COURS D'ALBRET	tel 52 97 37
CAEN	12 PLACE DE LA RÉPUBLIQUE	tel 81 44 51
CLERMONT-FERRAND	8 RUE BLATIN	tel 93 31 72
GRENOBLE	6 RUE PHILIS-DE-LA-CHARCE	tel 87 19 17
LE HAVRE	76 RUE DE PARIS	tel 42 90 72
LILLE	75 RUE ESQUERMOISE	tel 54 81 03
LYON	9 COURS DE LA LIBERTÉ	tel 60 16 29
MARSEILLE	5 PLACE DE LA CORDERIE	tel 33 83 93
MONTPELLIER	17 BD DU JEU DE PAUME	tel 72 98 54
MULHOUSE	31 FG DE COLMAR	tel 46 10 25

tel 52 24 41	101 RUE SAINT-DIZIER	NANCY
tel 85 67 82	6 RUE GUBERNATIS	NICE
tel 24 05 79	PLACE DES HALLES	NIORT
tel 34 70 85	27 RUE VAUBAN	PERPIGNAN
tel 47 55 58	7 RUE DE L'ÉTAPE	REIMS
tel 30 65 55	4 RUE BEAUMANOIR	RENNES
tel 32 54 66	29 RUE GAMBETTA	ST-ÉTIENNE
tel 32 37 17	19 RUE DES HALLEBARDES	STRASBOURG
tel 59 05 44	24-26 RUE DE LUXEMBOURG	THIONVILLE
tel 92 81 11	70 BD DE STRASBOURG	TOULON
tel 52 04 69	3 PLACE ROUAIX	TOULOUSE
tel 53 05 78	20 RUE NATIONALE	TOURS
tel 43 67 56	26 AV VICTOR-HUGO	VALENCE

B. BOISSEAU/PH. BERDOY


L'OEIL



reconnaissable entre mille avec PARSOL

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard. Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN

DIVISION GLACES

centre de documentation : 16, avenue matignon, paris 8e - tél. : 225.99.60

conception atelier chungnon - G 113

tfm sièges
collection de sièges et mobilier en exclusivité | exposition et siège social, 10 rue de toul | paris 12e | tél. 344-23-65

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — AVRIL 1968 — NUMÉRO 160

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Giraudon: page 3, 4 et 6 – Service Photographique de la Bibliothèque Nationale: pages 5, 7 et 9 – Réunion des Musées Nationaux: pages 6 et 8 – Agraci: page 9. – A. Dingjan: page 9 – Rautenstrauch-Joest Museum, Cologne: pages 15, 16 et 19 – Field Museum of Natural History, Chicago: page 16 – Museum für Völkerkunde, Hambourg: pages 17 et 19 – Linden Museum, Stuttgart: pages 19 et 21 – F. L. Kennett: page 18 – Rhode Island School of Design, Providence, Museum of Art: pages 22 à 28 – Gérondal: page 37 – Bulloz: page 35 – Marc Lavrillier: pages 44, 47 à 56, 59 à 68 François Masson: page 81

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 12-13, 45, 46, 57, 58 et 69 – Giraudon: page 11 – Hed Wiesner: page 14 – Rhode Island School of Design, Museum of Art: page 29

Notre couverture
Notre couverture: Dans l'entrée d'un appartement milanais, installé par Carla Venosta et Marcello Pietrantoni (voir page 52), un luminaire en persplex rose fraise éclaire les murs recouverts de lamifié.

Notre prochain numéro
Redécouverte au Musée de Montréal.
Les métamorphoses du Sphinx. Vrais ou faux?: les meubles anciens et les copies.
Centenaire de Roussel et de Vuillard.
Une architecture transparente. Reinhoud.
L'Œil du décorateur.

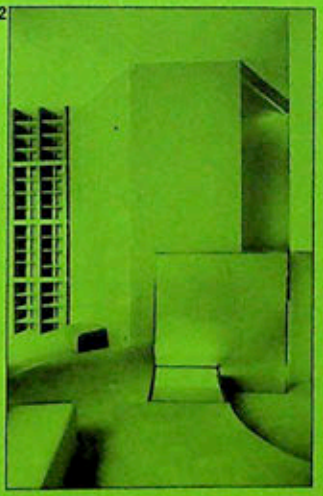
Abonnements
France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—), G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne, CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

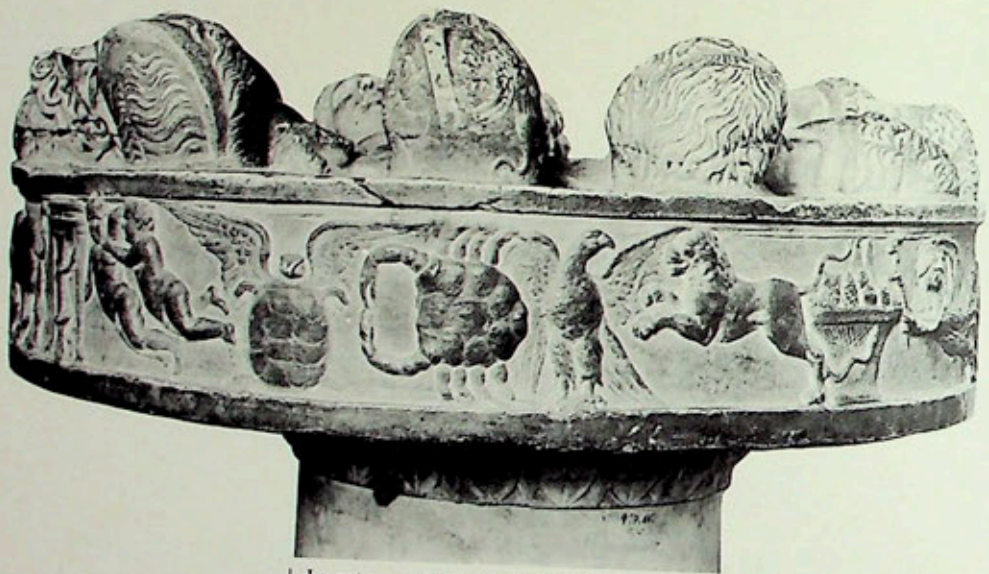
2 Sous le signe du Cancer, par A. P. de Mirimonde
14 Les Sulkas de Nouvelle-Bretagne, par Vincent Bounoure
22 James Tissot, par Henri Zerner
32 Coup d'œil sur les expositions de la saison
39 Coup d'œil sur les grandes ventes de la saison

L'Œil du Décorateur
44 A Paris: décor d'hier
52 A Milan: décor futur
58 A Londres: décor d'aujourd'hui
64 Métal, lumière, mouvement
72 Sièges 1925-1968, par Yvonne Brunhammer



SOUS LE SIGNE DU CANCER

par A. P. de Mirimonde



La nature morte a été réhabilitée, à juste titre, par une mode assez récente. De nombreuses études lui ont été consacrées. Cependant, à quelques exceptions près — dont M. Ingvar Bergström — les auteurs ont surtout insisté sur les qualités techniques et esthétiques de ces compositions: elles sont d'ailleurs incontestables. Toutefois, au XVII^e siècle, bien souvent, il ne s'agissait ni d'œuvres décoratives, ni d'exercices de peinture pure, mais de tableaux destinés à susciter la méditation. D'anciens symboles, parfois vieux de plusieurs millénaires, y ont été recueillis: le signe du Cancer en offre un exemple remarquable.

Longtemps la durée du jour a réglé l'activité des hommes. Dans l'Odyssée, Homère évoque sans cesse « l'aurore aux doigts de rose ». En effet, levés avant l'aube, les navigateurs guettaient l'apparition du soleil. Ils le voyaient surgir dans une constellation qui changeait de mois en mois: ainsi se trouvaient désignés les douze groupes d'étoiles formant le zodiaque, thème souvent traité par les artistes dans l'Antiquité. En septembre 1956, M. Stern a signalé aux lecteurs de *L'Œil* la curieuse mosaïque de Bet-Alpha. En France, il en existe des exemples inégalement célèbres. Deux se trouvent au Louvre: l'un est romain (fig. 1), l'autre égyptien, d'époque ptolémaïque, traduit ce sujet grec à l'aide de la plastique nationale. Un troisième, moins connu, est conservé au Musée d'Arles: c'est le plus impressionnant, malgré les mutilations subies (fig. 2 et 3). Un énorme reptile enlace un Chronos mithriaque. Les signes du zodiaque sont sculptés entre les

anneaux du monstre. Cette statue fait penser à un texte de Claudien où cet auteur décrivait l'antre de « l'âpre mère des années », bordé par un serpent gigantesque qui, « dans son glissement silencieux » dévore tout indifféremment — redoutable allégorie du Temps.

Chaque année, jusqu'en juin, le soleil s'élève dans le ciel. Après un bref arrêt, il redescend jusqu'en décembre: ce sont les deux *solstices* (de *sol*: soleil et de *stare*: s'arrêter). Ils marquent des points extrêmes, d'où l'importance des signes correspondants, le *Cancer* pour l'été, le *Capricorne* pour l'hiver. Pour le premier, le choix du crabe ou de l'écrevisse comme représentation figurée s'explique aisément. Ces animaux avaient la réputation de pouvoir renverser le sens de leur marche, comme le fait le soleil à ce moment. La comparaison est aussi claire que pour la *Balance*, traduisant l'équilibre des jours et des nuits en septembre.

Pendant des millénaires, la pensée des hommes a été guidée par un grand principe analogique: chaque partie de l'Univers obéit aux mêmes règles que le Tout. Il était donc admis que le cycle de l'année correspondait à celui de l'Existence universelle. Le solstice d'hiver suivi de jours qui s'allongent progressivement, était la « porte des Dieux », celle que seuls peuvent franchir ceux qui ont accès aux états supranaturels. Le solstice d'été, avec la décroissance des jours, devenait la « porte d'entrée des hommes » dont la vie ne cesse de se réduire. Ces idées se rattachent à une antique tradition hindoue. Homère les rappelle quand il décrit la caverne des nymphes, à Ithaque, véritable abrégé de l'Univers: « la grotte a deux entrées: l'une, tournée au Septentrion, est ouverte aux humains; l'autre, qui regarde au Midi, est sacrée et leur est inaccessible: c'est l'entrée des Dieux. Jamais l'homme ne prend le chemin des Immortels ».

Les Pythagoriciens, dont l'influence a été aussi durable que profonde, ont également adopté ce sens ésotérique des deux « portes solsticiales ». La religion chrétienne devait fournir l'exemple le plus illustre: Jésus naît le 24 décembre avec un léger décalage sur la date du solstice, d'ailleurs conforme à l'ancien usage, et pénètre ainsi dans le monde par la « porte des Dieux » pour y répandre la lumière. Cependant, tandis que le soleil parvenu à son apogée redescend, le Christ sort du temps humain au solstice de juin. Cette notion dérive de correspondances symboliques souvent exposées dans les premiers siècles de l'Eglise. Saint Zénon de Vérone écrivait: « Le Christ est le *jour vraiment éternel et sans fin* qui a, à son service, les douze heures dans les apôtres, les douze mois dans les prophètes ». Une telle interprétation devait inspirer d'admirables sculptures à l'époque romane; une des plus belles orne le portail de Vézelay. Le Christ en gloire apparaît sous un zodiaque dont les signes alternent avec les travaux des mois, pour en rendre la compréhension plus facile. Or, après le signe du Cancer, le cycle est interrompu par trois médaillons où les sujets sont repliés en rond: sans doute est-ce une allusion à la Trinité, puisque le cercle, qui n'a ni commencement ni fin, fournit une image de l'éternité. Le temps naturel se trouve brusquement suspendu. Le solstice *christique*, « le jour sans fin », est substitué au solstice astronomique. Jésus devient le *Chronocrator*, le Maître du Temps. Ici, l'allégorie rejoint l'un des symboles primordiaux de la science sacrée.

Ainsi, le solstice d'été peut apparaître parfois comme la porte de sortie des Dieux. Cependant, puisqu'il marque le début de la phase descendante de l'année, il est normalement l'image de l'entrée des hommes dans l'existence individuelle. Cette époque est l'occasion d'une grande fête chrétienne qui a été substituée à des réjouissances païennes remontant à des temps immémoriaux. La signification en est révélatrice. Le Livre d'Heures de la famille de Tour et Taxis associe la vigile et la fête de Saint Jean au signe du Cancer, c'est-à-dire à l'écrevisse (fig. 4). En marge, un semis de fleurettes rappelle les vertus du Baptiste. Or, la parole la plus célèbre du Précurseur correspond à la période qui commence avec ses jours déclinants: « Il faut qu'il croisse (Jésus, né au solstice d'hiver) et que je diminue ».

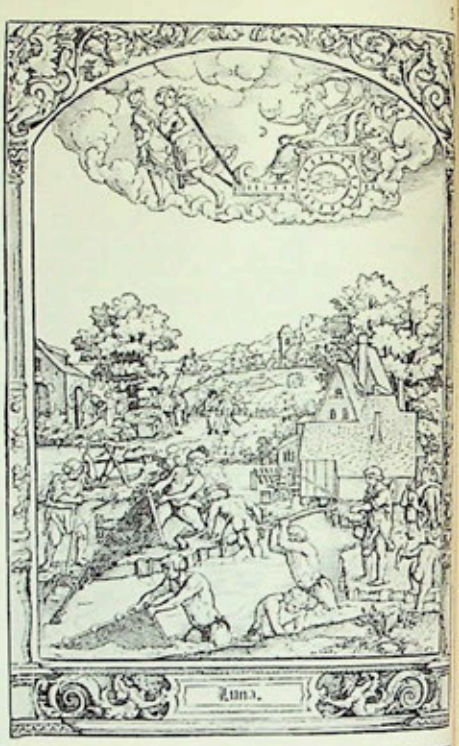
L'astrologie devait renforcer et étendre le sens prêté au signe du Cancer. Cette constellation est, en effet, considérée comme étant la « maison » de la Lune, c'est-à-dire de Diane. Au XV^e^ siècle, toutes les sciences, même occultes, étaient en honneur à Florence. Aussi est-ce dans cette ville qu'a été tirée, vers 1450, la première suite de gravures consacrée aux sept planètes, attribuée à Baccio Baldini. La *Lune* y apparaît sur son char traîné par deux nymphes. Un crabe décore la roue. Sur la terre, ses « enfants » se livrent aux activités qu'elle favorise chez eux: prestidigitation, chasse, et surtout pêche, natation et meunerie qui se rapportent aux eaux. Ces estampes obtinrent un vif succès. Elles furent imitées aux Pays-Bas. A la fin du siècle, en Allemagne, le Maître du Hausbuch en présenta une version remarquable (fig. 6). Au XVI^e^ siècle, Hans Sebald Beham a traité à nouveau le sujet, en insistant sur les occupations fluviales de ceux qui sont soumis à l'influence de Phébé (fig. 5). Puis, les suites des sept planètes se sont multipliées. La

2

3

1 « *Zodiaque romain* ». *Paris, Musée du Louvre*
2 « *Chronos mithriaque* ». *Musée d'Arles* 3 « *Chronos mithriaque* ». *Détail avec le Cancer et le lion. Musée d'Arles*

iiij f
g
xij. Maria t marcelli.
i. b Octaua t prothasij
c
ix. d
e
xvij f Vigilia.
vi g Johannis baptista.
xiiij. b
ij. c
d Vigilia.
xi. e Petri et pauli
f Cõmemoratio pauli



Lune y apparaît parfois avec des attributs réduits au croissant et au signe du Cancer (fig. 8) — ce qui allait conduire à deux allégories nouvelles.

Dans une plaquette de Peter Flötner datant du milieu du XVI[e] siècle, ces deux signes servent à caractériser *l'Inconstance*, propre aux « lunatiques », puisque la Lune est variable et que l'écrevisse se déplace en deux sens opposés. De même, la *Fortune contraire*, dans les gravures de Beham et du monogrammiste H.B., est représentée auprès d'un superbe crustacé et d'un démon qui la tire vers l'arrière (fig. 7). Cette interprétation rejoint de vieilles conceptions selon lesquelles la période descendante de l'année était défavorable. Joris Hoefnagel devait renchérir encore sur cette signification dans une curieuse gravure (fig. 9) dont le sens serait devenu difficile à comprendre si un quatrain latin ne l'indiquait :

« Signe du zodiaque, armé d'une double pince,
J'ai pincé à toute force Hercule qui luttait,
Et marchant à l'abri d'une carapace, je vais par mes huit pattes,
Je parcours les Océans, je suis le fléau horrible, semeur de deuils. »

En effet, à gauche, apparaît la pomme fatale, attaquée par le ver. Divers symboles complètent le caractère néfaste de l'écrevisse. Par la suite, ce signe zodiacal pourra donc être considéré parfois comme maléfique.

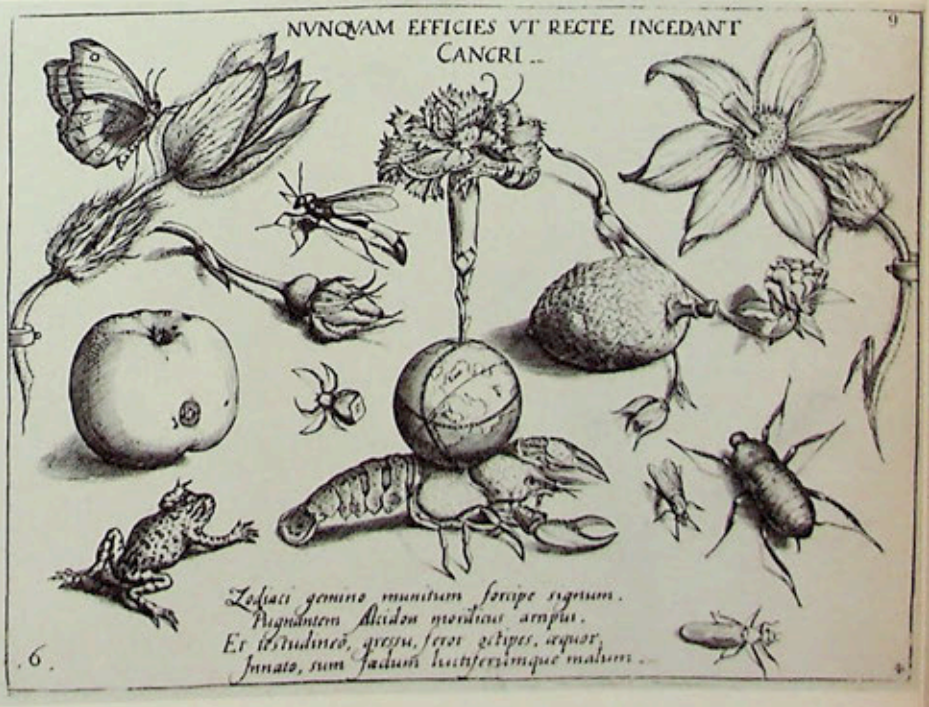
Telle n'est pas cependant la signification habituelle et principale. La notice inscrite sous la gravure de Baccio Baldini insiste sur les affinités de la Lune et de l'Eau — ce que les artistes ont souvent signalé. Virgil Solis place la planète entre un vaisseau de haut bord et un moulin ou bien encore il montre le char de Diane tiré par deux dauphins, symboles de l'eau. *Les Heures de la duchesse de Bourgogne* représentent juin sous le signe du Cancer, avec une scène de fenaison, près d'une rivière bordée de roseaux et peuplée d'animaux aquatiques (fig. 11). De même, Merian, dans sa suite des mois, caractérise juin par l'écrevisse et les baigneurs (fig. 13).

Les sculpteurs ont aussi adopté cette iconographie. Au Louvre, un projet pour une statue

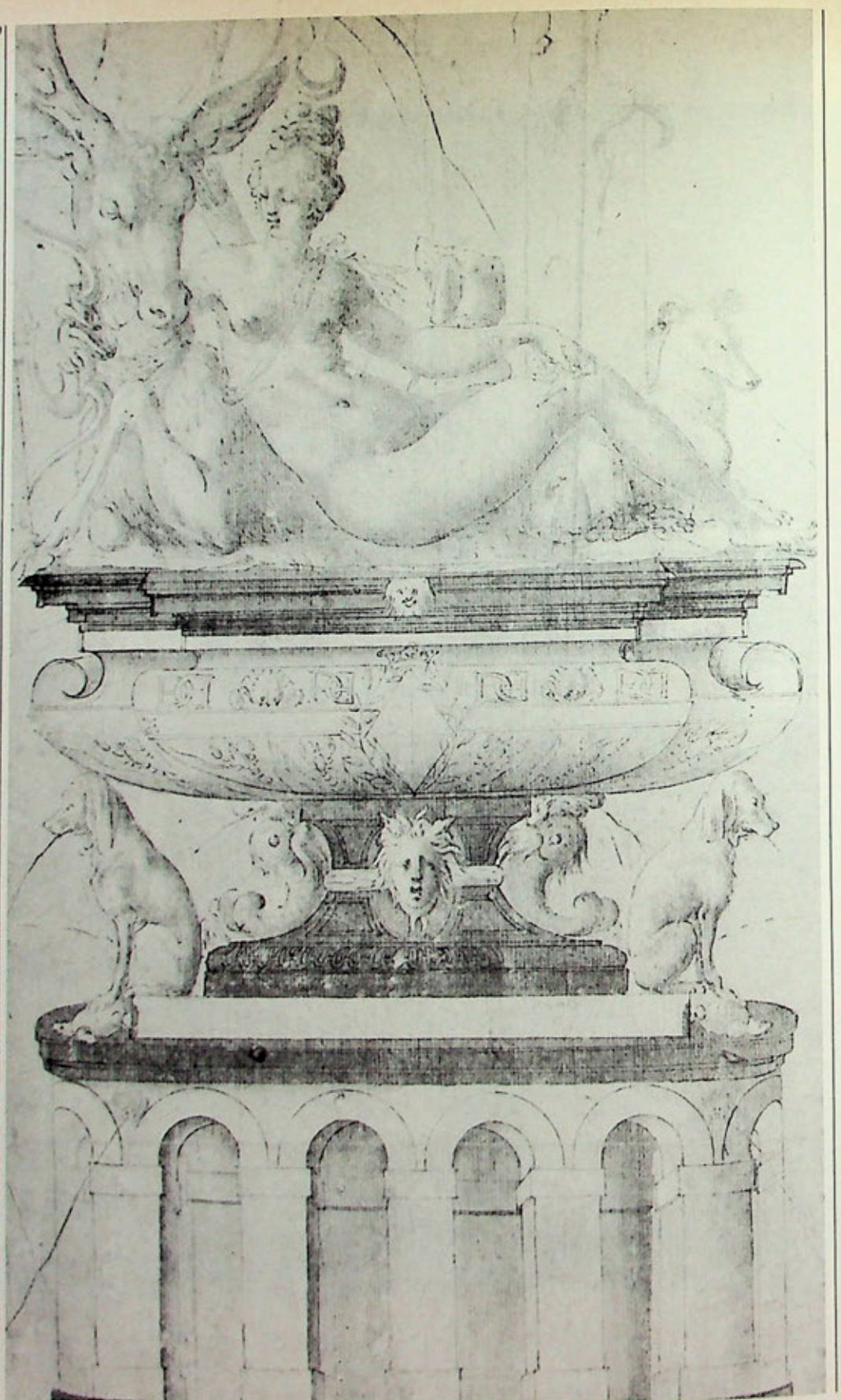
7

8

9



4 *Ecole flamande du XVI[e] siècle: Livre d'Heures de la famille de Tour et Taxis. « Juin et le Cancer ». Chantilly, Musée Condé* 5 *Hans Sebald Beham: « La Lune ». Gravure. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.* 6 *Le Maître du Hausbuch: « La Lune ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes* 7 *Hans Sebald Beham: « Infortunium ». Gravure. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes* 8 *Hans Sebald Beham: « La Lune ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes* 9 *Joris Hoefnagel: « Allégorie sur le signe néfaste du Cancer ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes*

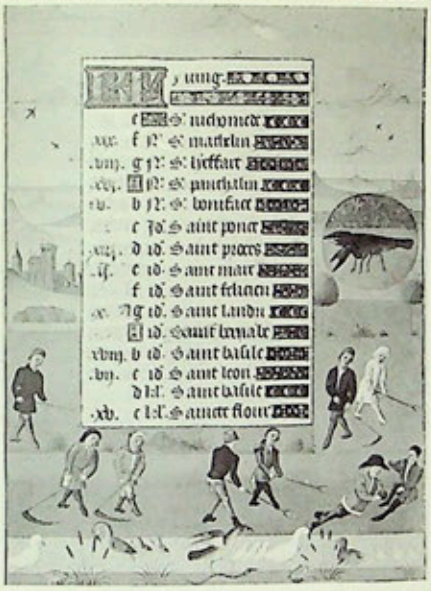


de Diane, attribué avec optimisme à Jean Goujon (fig. 10), prévoit un piédestal décoré de crabes et d'écrevisses (le Cancer) ainsi que de dauphins (l'eau). Ces mêmes ornements reparaissent sur le socle de la Diane d'Anet, fortement restauré en raison des dommages subis lors de la Révolution.

Or, ces références constantes à l'eau font également allusion à l'entrée des hommes dans l'existence individuelle. La tradition hindoue considère que les eaux ont constitué le milieu embryogénique du monde en formation, ce que la science ne dément pas. L'astrologie a adopté cette interprétation. Le Cancer correspond à la nature prête à engendrer: une gravure d'A. Collaert, d'après Martin de Vos, illustre cette faculté. Dans le ciel apparaissent la Lune et l'écrevisse. Sur la terre, une poule couve, une femme allaite et une foule de jeunes enfants s'ébattent (fig. 12).

10 *Attribué à Jean Goujon: « Projet pour une statue de Diane ». Musée du Louvre, Cabinet des Dessins* **11** *Ecole Franco-flamande du XV^e siècle: « Livre d'Heures de la duchesse de Bourgogne ». Chantilly, Musée Condé* **12** *A. Collaert, d'après Martin de Vos: « La Lune et le signe du Cancer ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes* **13** *Mérian: « Le mois de Juin ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes*

11



12

13

La mythologie gréco-romaine fournit sur ce point des analogies probantes. Le signe du Cancer était l'attribut de l'Artémis d'Ephèse, personnification de la Fécondité. Brueghel de Velours s'en est souvenu quand il a composé son *Allégorie de la Terre* (Prado): une femme aux nombreuses mamelles est entourée de fleurs, de fruits et de quatre enfants nus: deux d'entre eux jouent avec un crabe. Pour Cicéron *(De natura Deorum,* II, 27), Diane se confond

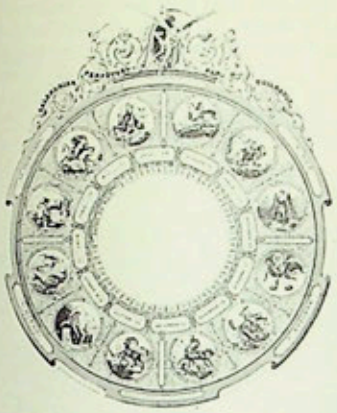
avec Lucine, la déesse qui veille aux accouchements. Aussi, dans son tableau du Prado, Michel Parrasio, l'ami de Véronèse, a-t-il montré Diane-Lucine présidant à la naissance de l'Infant Fernando, fils de Philippe II. De même, la lame II des tarots, correspondant à la Lune, n'est autre que la papesse, dont la légende est liée également à un enfantement *(Petre, Pater Patrum, Papissae prodito partum)*. Cette carte s'interprète, selon Oswald Wirth, comme correspondant à la Nature, épouse de Dieu et mère de toutes choses.

Au XVII[e] siècle, le signe du Cancer est utilisé dans différentes natures mortes, mais avec deux significations différentes. En 1671, l'Académie avait accueilli Jean Garnier en lui ordonnant, pour sa réception, de faire « le portrait du Roy en tableau, au milieu de divers fruits et instruments des arts » (fig. 14). Guillet de Saint-Georges avait commenté cette peinture dans les termes suivants: « Le Roi est peint dans un ovale entouré de fruits et de plusieurs instruments de musique pour signifier, dans un sens allégorique, l'abondance du royaume et l'harmonie des parfaits accords qui se rencontrent dans le gouvernement de l'Etat ». Une sphère zodiacale y figure aussi, avec, bien en évidence, le signe du Cancer pour montrer que, de même que le soleil atteint à ce moment son apogée, la gloire du monarque était à son zénith.

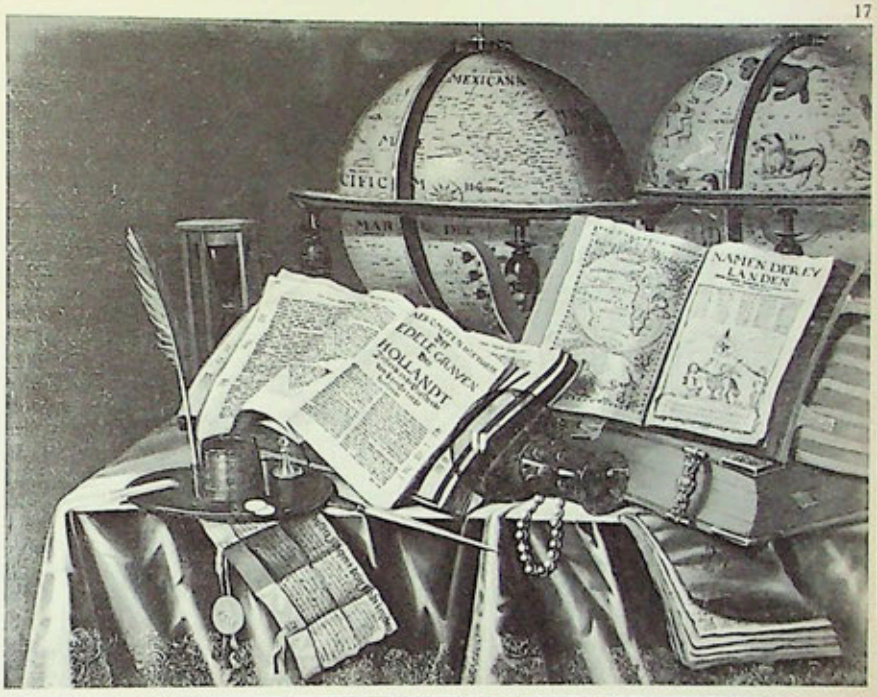
La royauté étant, selon des traditions générales et fort anciennes, « solaire », c'est sans doute encore le même sens qui est attaché à l'admirable marqueterie dont Riesener a orné, en 1769, le bureau du Roi. Le zodiaque est à nouveau centré par le Cancer. Le vaisseau qui apparaît à droite n'est peut-être pas seulement une allusion à la marine, mais aussi un rapprochement entre ce signe et la mer — puisque la Lune, dont c'est le domicile, détermine les marées.

Toutefois, selon son sens millénaire, le signe du Cancer est, le plus souvent, employé comme symbole de la destinée humaine, d'où sa présence assez fréquente dans des *Vanités*, en particulier dans celle de Sébastien Stoskopff conservée au musée de Strasbourg (fig. 20). Cette composition illustre d'une manière implacable le caractère illusoire des activités humaines, depuis les plus futiles, comme la comédie (le *zanni*), jusqu'aux plus sérieuses en apparence (les livres). Quatre exemples peuvent montrer les applications diverses qui ont été faites du signe du Cancer en tant que symbole.

Au Musée des Hospices de Bruges, le *Philosophe*, de Jacob van Oost le vieux, médite sur ces chimères que sont le pouvoir, représenté par l'épée, les passions, rappelées par les jeux, les instruments de musique et le portrait de la femme aimée et même le savoir qui inspire de gros volumes vite oubliés. Au fond, sur le globe, le Cancer a marqué l'entrée dans une vie occupée par toutes ces vanités: seul un crâne subsistera. Au premier plan, une inscription tire la moralité: *finis coronat opus:* la mort couronne l'œuvre.



La gloire des princes n'échappe pas à la loi générale comme le montre une belle composition (fig. 17) attribuée à Adam Bernard à cause d'un monogramme, mais très proche de deux peintures d'Edward Colyer conservées l'une au Lakenal de Leyde, l'autre au Metropolitan Museum de New York. Un collier de perles, un luth théorbé et un cahier de musique font allusion à l'amour alors que la vie politique est représentée par un livre du « très savant » (c'était lui qui le disait) Petrus Scriverius sur « la généalogie et l'histoire des nobles comtes de Hollande, Zélande et Frise depuis le premier jusqu'au dernier » (Amsterdam, 1636, un traité de géographie et un parchemin des « Maîtres échevins de la ville de Leyde ». Au fond, le Cancer annonce la décroissance de la vie, à gauche le sablier mesure la fuite du temps et le verre vide constate la mort. Amour, puissance, renommée sont des mirages qui se dissipent bien vite malgré la plume des historiographes, les éloges qu'ils se décernent à eux-mêmes...

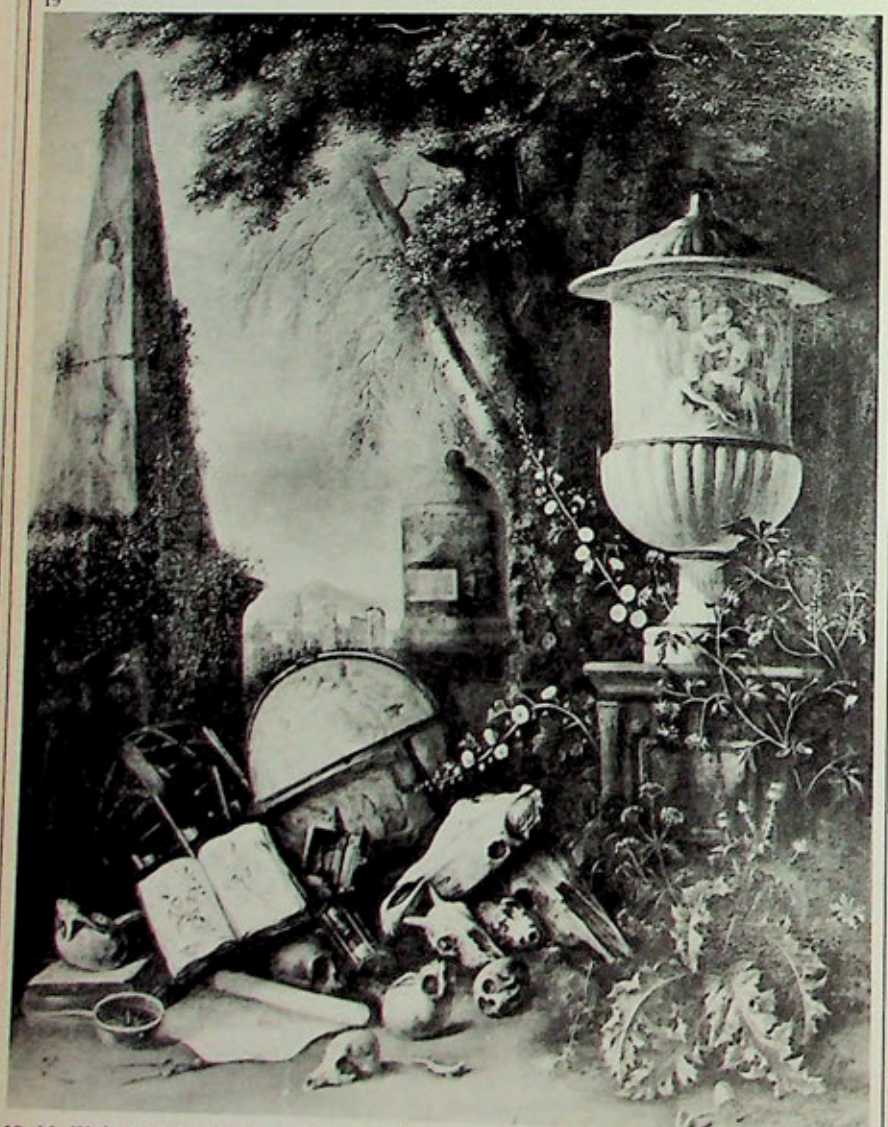


Jacques de Claeuw s'adresse aux artistes dans sa *Vanité* de la Kunsthalle de Karlsruhe. Près de vieux livres hors d'usage et d'un parchemin aux multiples sceaux dérisoires, il a placé une basse de viole, une chalemie et un violon ainsi qu'une palette posée sur un as de pique de funeste présage. Une Vénus couchée rappelle que trop souvent musique et peinture sont les servantes de la galanterie. Le portrait d'Antoine van Dijck le confirme. Que la vie adonnée au plaisir, la carrière éclatante mais si brève du jeune Maître servent de leçon! Aussi la chandelle, image de l'existence, s'est-elle éteinte avant d'être consumée. Sa fumée masque le signe du Cancer tout proche: peu de temps sépare la naissance de la mort, comme l'indique le sablier. Au milieu, un crâne ricane: il est couronné de pailles dépourvues de ces épis qui font espérer une vie nouvelle. Au fond, tel l'oubli, un grand rideau est prêt à tomber. Un thème voisin, *mors omnia vincit*, tire les conséquences extrêmes de toutes ces *Vanités*. S'inspirant d'une œuvre admirable de Salvator Rosa, Mathieu Withoos l'a traité à plusieurs reprises. Dans l'exemplaire de la collection Eric Vasseur (fig. 19), au centre, le Cancer apparaît à nouveau sur le globe zodiacal: c'est l'entrée dans l'existence. La lanterne éteinte et le sablier posé sur une tête de mort en montrent la précarité, non seulement pour l'homme, mais pour les animaux dont les crânes s'accumulent tout autour. Au centre, le peintre a placé un cippe funéraire cylindrique, décoré d'une colombe: les cendres d'un défunt doivent s'y trouver.

14 *Jean Garnier: « Allégorie en l'honneur de Louis XIV ». Musée de Versailles* **15** *« Calendrier d'époque révolutionnaire ». Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes* **16** *Abraham van Beyeren: « Nature morte ». La Haye, Mauritshuys.* **17** *Attribué à Adam Bernardt: « Vanité ». Collection particulière.* **18** *C. de Baellieur: « Un cabinet d'amateur ». Détail. Paris, Musée du Louvre*

Le cercle était destiné à isoler le mort, à le protéger contre les entreprises des vivants et réciproquement. Non loin, le livre de botanique prouve que la science est chimérique puisque les plantes détruisent l'œuvre des hommes. A quoi bon aussi ce plan de monument et le compas de l'architecte puisqu'au fond apparaissent les ruines d'une ville? A gauche, l'obélisque qui célébrait la gloire d'un héros est rongé par les pariétaires. Les plantes d'ailleurs pourriront à leur tour comme les deux champignons du premier plan. En avant, un lézard, attribut de la mort, regarde curieusement cette dévastation. Le nihilisme de cette composition

19



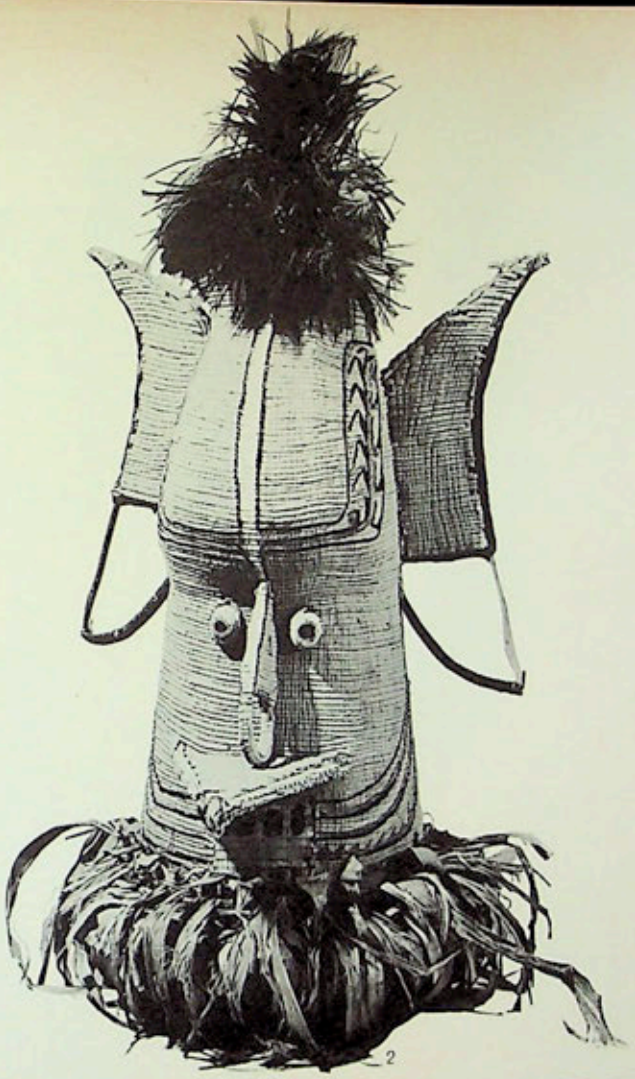
19 *M. Withoos: « Mors omnia vincit ». Stockholm, collection Eric Vasseur* **20** *Sébastien Stoskopff: « Grande Vanité ». 125 × 165 cm. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts*
pages 12-13
Récemment découverte, cette très belle nature morte allégorique (huile sur toile, 129 × 188 cm.) a suscité l'intérêt de nombreux historiens d'art. La plupart estiment qu'il s'agit d'une œuvre italienne et citent les noms de Monsu Desidero ou du Cavalier Maltais. L'auteur de cet article, pour sa part, souligne les rapports que le tableau présente avec celui de Jean Garnier reproduit en page 8.

est aussi absolu que celui du Chronos enserré par le serpent.
Les Flamands, les Hollandais et les Allemands étaient trop accoutumés à voir le signe du Cancer pour que la sphère zodiacale fût toujours indispensable. Près de Diane, dans les gravures, l'écrevisse atteignait la taille d'un homard prestigieux: il suffisait donc de représenter ce magnifique crustacé ou un crabe pour faire penser au signe fatidique. De là, certains de ces repas servis, composés de mets allégoriques, qui ont fait croire que dans les Pays-Bas la gastronomie était vraiment déconcertante...

Au Mauritshuis, à La Haye, une admirable nature morte d'Abraham van Beyeren peut servir d'exemple (fig. 27). Dans un plat, deux oranges — *sinasapel* en néerlandais ou pomme de Chine — rappellent la faute qui a introduit la mort dans le monde. La pêche symbolise l'amour et la flûte à bec la luxure. Selon une très ancienne tradition, illustrée par des chapiteaux romans, la musique était considérée comme un art sensuel favorisant le péché. Tout près, un citron pelé fait allusion à l'amertume de l'existence. Les deux crabes correspondent au signe du Cancer et la montre marque le temps qui fuit. Pourtant, l'homme n'est pas abandonné: le pain et le vin sont les espèces de l'eucharistie et, près des oranges fatales, une branche avec une grappe de raisin et des feuilles rappelle la parole du Christ: « Je suis la vraie vigne ». Après la Chute, il y a eu la Rédemption.
Enfin, bien que le fait n'ait point été remarqué, diverses peintures décrivant des *Cabinets d'Amateurs* présentent aussi un globe zodiacal arrêté au Cancer. Tel est le cas avec la composition de C. de Baellieur, au Louvre: elle a, d'ailleurs, bien failli être victime de cette « fortune contraire » présagée par l'écrevisse. Elle était entrée au Louvre en 1864, grâce au legs d'un petit collectionneur, M. B. Cart. En 1888, le tableau n'avait pas encore paru sur les cimaises: 24 ans représentent un délai qui dépasse légèrement les retards administratifs normaux, même pour un service culturel. Un ami du défunt s'inquiéta. A sa demande, il fut procédé à une enquête: le fugitif fut retrouvé à Fontainebleau, où il avait fait une fugue inexpliquée. Depuis lors, il est exposé au Louvre et le mérite. Un jeune couple visite une riche galerie. A gauche, sur une table (fig. 18), le globe fatidique apparaît à nouveau derrière une onéreuse collection de coquillages exotiques. Le Cancer marque l'entrée dans l'existence individuelle et la coquille vide symbolise la dépouille. La mort est proche de la naissance: salutaire avertissement pour les jeunes gens insouciants et pour les amateurs qui, en accumulant leurs trésors, oublient leur destinée.
Puis, ces grandes leçons, venues du fond des temps, cesseront d'être comprises. Sans doute, le Zodiaque reparaîtra-t-il comme, par exemple, sur un calendrier révolutionnaire où le signe du Cancer correspond à Messidor (fig. 15): ce ne sera plus qu'un amusement.
Ainsi, pendant bien des siècles, l'art a été vivifié par ces méditations issues de la pensée préscientifique. Dans sa *Suite familière*, Léon-Paul Fargue déclarait que le véritable écrivain est celui qui « flaire, écoute, fouille et parfois fait jaillir une source. Pour lui les mots sont artésiens ». Pour l'historien, les vieux symboles le sont bien davantage.

Si vous voulez en savoir davantage :

Vous pouvez consulter: F. Lippmann: The seven Planetes (Londres, 1895). — Doro Levi: Aion. *Hesperia* 1944. — Ingvar Bergström: Dutch still-life painting in the 17th century (Londres, 1956). — M^me^ Speth-Holterhof: Les peintres flamands de Cabinets d'amateurs (Bruxelles, 1957). — René Guénon: Symboles fondamentaux de la science sacrée (Paris, 1962). — Gérard de Champeaux et dom Sébastien Sterckx, o.s.b.: Le Monde des Symboles (La Pierre qui vire, 1966).



1 Masque en moelle de sureau, avec ornement de bouche. Brême, Übersee Museum.
2 Cagoule en moelle de sureau. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum.

par Vincent Bounoure

LES SULKAS DE NOUVELLE-BRETAGNE

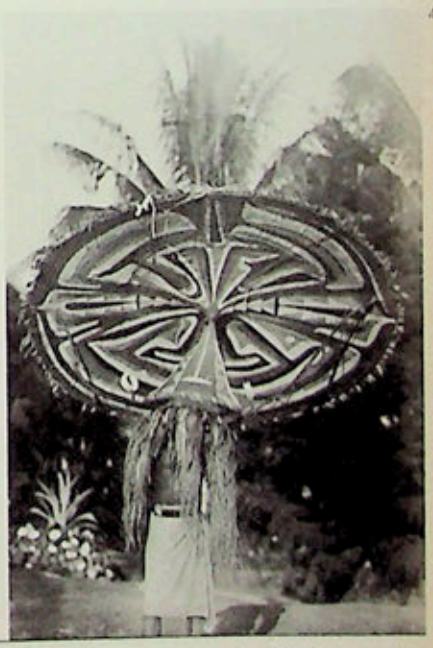
Ce croissant de forêts qui s'étend entre la Nouvelle-Guinée et la Nouvelle-Irlande depuis le détroit de Dampier jusqu'au canal Saint-Georges et que son insolente verdure fit dénommer Nouvelle-Bretagne et durant l'occupation allemande Nouvelle-Poméranie, propose à l'amateur d'art sauvage quelques-unes des singularités les plus énigmatiques de l'Océanie, si féconde qu'elle soit en surprises. Dans cette île relativement vaste, courant sur une largeur de près de soixante kilomètres et sur une longueur de près de quatre cents, alors que l'histoire du peuplement établit de multiples déferlements à partir des traces qu'ils ont laissées, les formules esthétiques les plus spécifiques sont le fait des tribus les moins nombreuses et dont le territoire est le moins étendu. Sur les côtes septentrionales de la péninsule de la Gazelle, où se trouve actuellement rassemblé le tiers de la population totale de l'île qui n'excède pas cent mille âmes, les productions de l'art sont aussi proches que possible de celles qu'on observe sur les côtes de Nouvelle-Irlande qui avoisinent le détroit, ou dans les îles du Duc d'York qui le bordent du côté de la Nouvelle-Bretagne. L'unité culturelle des côtes du canal Saint-Georges est aussi indéniable qu'elle est peu tranchée. Les formes spécifiques qui s'y rencontrent, les masques **dukduk** et **tubuan**, les frissonnantes sculptures de bois et les sculptures en calcaire de la société secrète **iniet**, les masques formés de la face d'un crâne humain surmodelée, font figure d'échantillons aberrants dans une production artistique abondante moins différenciée, moins éclatante, et dont les frontières géographiques sont difficiles à marquer. A l'autre extrémité de la Nouvelle-Bretagne, la côte sud subit l'exclusive influence de l'art du golfe Huon et de l'île Tami. Encore ne s'agit-il aucunement ici d'influences lointaines, comme on peut en déceler à force d'analyses stylistiques dans les îles de l'Amirauté, par exemple. La contrée la plus méridionale de la Nouvelle-Bretagne est une province de l'empire esthétique dont le haut lieu est l'île Tami, à peine distante de cent milles. Sur la côte nord, à l'exception des Lakalai récemment décrits par C.A. Valentine, les tribus semblent, jusqu'à plus ample informé, dépourvues d'une personnalité tranchée. Si éclatants que puissent être leurs ouvrages, ils forment jalon dans l'histoire des influences plus qu'ils ne semblent propres à définir des types stylistiques particularisés. Il en va de même sur les hautes terres du centre, où se rencontrent plutôt que des inventeurs pleins d'audace les colporteurs de l'art des Sulka. Ceux-ci forment au contraire avec les Baining des montagnes occidentales de la péninsule de la Gazelle le remarquable exemple d'une tribu de minime importance et numériquement infime dont l'imagination plastique s'est avivée à proportion de son isolement. Chez les Baining, il s'agit à peu près exclusivement de tapas tendus sur une carcasse de rotin, constructions parfois gigantesques, quoi-

1 Cagoule en moelle de sureau. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum.
2 Grand parasol. Chicago, Field Museum of Natural History
3 Cagoule avec tête en bois et bras. Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum
4 Cagoule avec bras et seins. Hambourg, Museum für Volkerkunde.

qu'elles soient dérivées du masque ou de la cagoule, qui, portées par des danseurs, animent de leurs yeux de chouette et des jeux de leur trompe de papillon les cérémonies les plus grandioses de Nouvelle-Bretagne. Chez les Sulka, l'ascétisme des matériaux est presque aussi rigoureux. Mis à part de rares objets de bois sculpté, mis à part les éléments en bois qui prennent place sur les cagoules, celles-ci sont construites en sparterie d'osier et de moelle de sureau et atteignent à un faste inégalable en dépit de l'extrême vulgarité des matériaux.

Art de la danse, art de la manifestation instantanée, l'art des Sulka nous est parvenu à l'état de dépouilles. Les mues de la **chenille** et son cocon nous laissent à juger des lendemains qu'elle put s'offrir **en tenue de bal**. Et à cette image (que j'emprunte à Saint-Pol-Roux) comment ne pas opposer que nous avons sous nos yeux la tenue de bal elle-même, aux couleurs du sphinx de l'ailante, rose fraise, vert iris. Mais si le rytnme qui l'animait était essentiel à son chatoiement, le mouvement et les jeux de la lumière doivent lui être rendus. Nul n'a vu (sauf missionnaires idiots), nul n'a rapporté l'apparition des cagoules Sulka sur fond de forêt vierge; tout de même, une photographie du musée de Chicago, pour moi toujours déterminante d'une sensation de pincement dans la région du cœur, en restitue l'harmonie sublime dans le bouleversement de la splendeur entrevue: la douceur à l'état inouï. A s'interroger sur les conditions historiques qui rendent possibles de telles éclosions, on se trouve fort en peine d'éclaircissements. La vie en vase clos expliquerait-elle le particularisme esthétique, elle ne

3

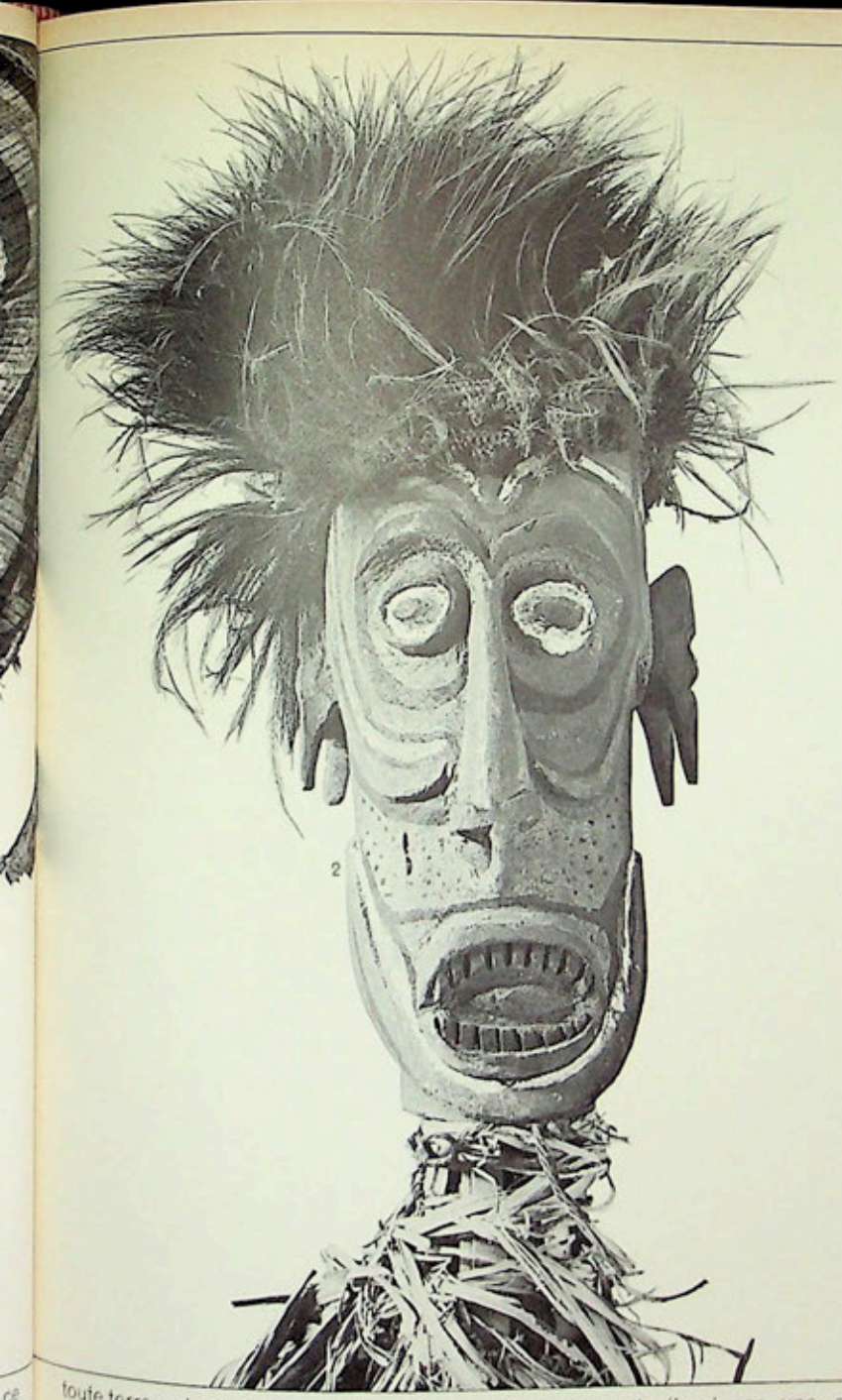


4

fournit pas encore la formule d'un tel éclat, elle laisse sans raison l'aboutissement qui, à tant de distance, nous saisit encore. Y a-t-il, au reste, aucune possibilité d'autarcie intellectuelle et économique pour un peuple dont l'histoire, si peu qu'on en sache, apparaît fort mouvementée, agitée d'exodes successifs, coupée de guerres, de massacres, de fuites précipitées et d'installations auxquelles présidait le sens de la précarité? Peuple de marins, c'est le long des côtes qu'on le voit se déplacer vers le sud, sous la menace de ses voisins de l'arrière-pays dont le sépare une mésintelligence constante. Les Tolai et les Bailing dans la péninsule de la Gazelle, les Gaktai dans les hauteurs de l'arrière-pays, les O Menge qui, occupant le rivage, s'opposaient à sa progression en direction du Sud-Ouest, ont monté une sorte de garde autour de la tribu des Sulka, non point jusqu'à interdire pourtant la diffusion de son art d'une côte à l'autre de la Nouvelle-Bretagne par-dessus les arêtes montagneuses qui la rendent à peu près infranchissable. Les Sulka qui nous sont décrits dans leur vie quotidienne sous des traits fort contradictoires, à la fois débordants de cordialité et querelleurs, confiants et vindicatifs, mais toujours extraordinairment altiers, ont porté les mêmes traits dans leur comportement politique. Leur isolement culturel ne procède pas des péripéties de leur histoire; celles-ci comme celui-là sont les manifestations diverses d'une règle de conduite ordonnée par le sentiment exalté de la particularité tribale.

De la préhistoire des Sulka, ce qu'est parvenue à reconstituer l'histoire des civilisations est assez mince. Tandis

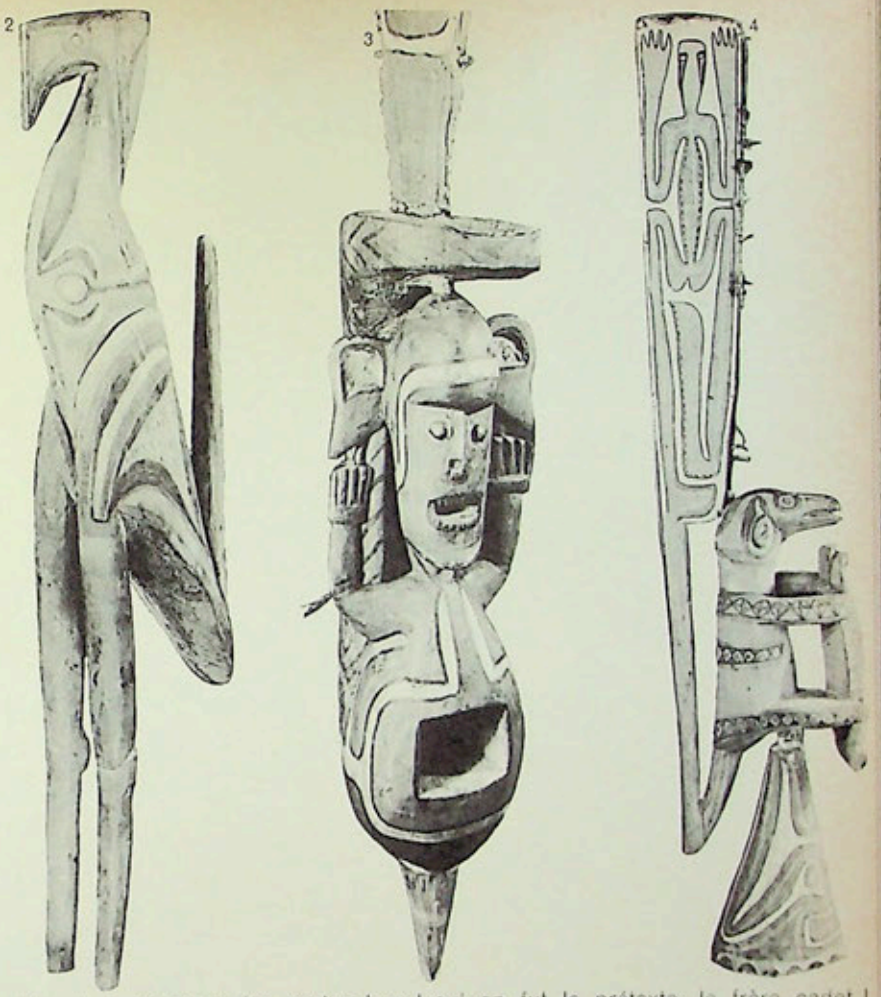
qu'elle attribue aux Baining une origine exclusivement papoue, elle assigne aux Sulka une naissance plus récente en les considérant comme l'un des innombrables alliages formés en Océanie occidentale à partir de l'arrivée des Mélanésiens, puis durant l'invasion des Austronésiens au cours des premiers siècles de notre ère, au fur et à mesure que les uns et les autres s'acclimatèrent dans les cultures papoues dont ils contribuaient à diversifier les motifs. Au vieux fonds papou se rapportent la forme conique des masques, l'usage de la sparterie et l'emploi, ici assez partiel, du tapa, ainsi que l'association de la courbe et du zigzag dans l'ornementation dessinée. Tels sont en effet quelques uns des caractères, il est vrai purement formels, que l'on peut relever dans l'art du golfe Papou aussi bien que sur les masques et les tapas des Baining ou sur les cagoules dukduk du canal Saint-Georges. L'unité de matière, de forme ou de dessin toutefois resterait de nulle conséquence sinon fallacieuse si elle dissimulait l'unité d'intonation dans le chant, l'unité d'expression des visages, l'unité dans les modes de la sensibilité qui tour à tour les affectent. Comme les Sulka sont apparus changeants dans leurs humeurs, ils ont fait du visage humain un portrait tout chargé d'ambivalence et c'est aussi ce qui caractérise les tribus du golfe Papou dont les productions suggèrent le frisson de la terreur en même temps que les hoquets de la raillerie ou la danse désinvolte d'esprits ironiques. Depuis l'époque papoue, une mobilité fondamentale s'est installée au cœur de toute apparence: c'est sans doute à leur plus lointaine ascendance que les masques des mers du Sud doivent leur physionomie changeante et que les cagoules Sulka doivent de glisser aussi aisément, au gré de l'éclairage, de la posture du rapt ou de l'incantation maléfique à une chorégraphie humoristique propre à dissiper



toute terreur dans l'évidence d'une étrangeté absolue.

Les traits mélanésiens sont loin de se démêler de façon aussi simple. Ils s'estompent et disparaissent sous les influences plus déterminantes des Austronésiens, lesquelles se superposent en légères nuances ou s'éparpillent par vives touches sur le tableau de l'histoire esthétique des Sulka. Aux Austronésiens appartiennent en effet les habiletés linéaires de la sculpture sur bois, l'élégance dans l'expression des volumes, le sens de la sveltesse que révèlent les figures de proue des pirogues sulka, cette gracilité d'insecte qui par comparaison permet d'assigner une origine incontestable aux élongations qui étirent en tentacules les bras des cagoules. Pour disposer de pierres de touche plus sélectives, l'examen de la peinture des Sulka et de son association avec le relief s'impose à qui entend rendre aux Papous ce qui leur est dû. Il est notoire que la couleur et l'art graphique ont sous leur main compensé ce que les formes avaient d'élémentaire ou d'indifférencié. Soit qu'ils aient peint sur des surfaces planes, soit que les formes qui avaient leur faveur aient appelé d'urgentes précisions, la peinture constitue le moyen essentiel de leur figuration et s'applique, sur un champ libre, en motifs au moins partiellement indépendants des formes du support. Ainsi en va-t-il de la peinture des parasols qui couronnent les cagoules sulka et des traits de peinture qui en font des visages. Mais sur un support en bois, par exemple sur le visage sculpté des cagoules, qui est évidemment d'origine austronésienne, la peinture garde

1 Grand parasol abritant deux personnages. Hambourg, Museum für Völkerkunde. 2 Masque en bois. Hambourg, Museum für Völkerkunde. 3-6 Boucliers peints. Stuttgart, Linden Museum (3); Cologne, Rautenstrauch-Joest Museum, (4 et 6); Budapest, Ethnographical Museum (5).



1 Masques Sissi, photographiés en Nouvelle-Bretagne vers 1900. 2 Oiseau en bois peint. Stuttgart, Linden Museum. 3 Proue de pirogue. Détail. Ethnographical Museum, Budapest. 4 Proue de pirogue. Ethnographical Museum, Budapest.

une relative indépendance, comme par résurgence furtive d'une tendance invétérée. Le style des visages, sous leur maquillage papou (si du moins cette analyse ne m'abuse pas), n'en continue pas moins d'évoquer avec précision l'art de la baie de l'Astrolabe et celui de Tami.

Moins pour évaluer la responsabilité d'ethnies successives que pour reconstituer le climat dont s'entoure la naissance d'œuvres aussi singulières, on ne saurait se passer d'évoquer les bourrasques qui ont emporté coup sur coup leurs auteurs, interprètes ultra-sensibles des émotions générales et praticiens anonymes des destinées publiques. Le trésor légendaire des Sulka, plutôt que de l'époque papoue, nous a conservé les traces des Mélanésiens et des Austronésiens. C'est aux invasions ou aux influences mélanésiennes, malaisément discernables dans les arts plastiques qu'est due l'histoire des Mokpelpel, ogre et ogresse, qui ravageant la terre des Sulka, les contraignirent à s'enfuir par mer. A l'exception d'une femme qui ne put être embarquée parce qu'elle était près d'enfanter: restée seule, soucieuse de ne pas attirer l'attention des puissances destructrices, elle mena une vie de silence, élevant son fils dans des habitudes de discipline sévère, dans une constante rétention de la voix et du geste. Par une connexion intime avec les puissances génésiques de la terre, cette femme un jour donna à son fils un rameau de dracena qui entre ses mains se changea en compagnon de jeu: mais toujours des jeux silencieux, jusqu'au jour où les deux jeunes gens, engageant le combat contre les ogres, les mirent à mort. Ils détachèrent alors les seins de l'ogresse, les enfermèrent dans une noix de coco qu'ils mirent à la mer pour porter la nouvelle aux exilés. Aussitôt à force de navigations ceux-ci, abordant les côtes où résidaient les jeunes gens, furent d'abord éconduits, puis ayant offert réparation à la terre mère, ils reprirent pied sur leur territoire où se racontent toujours leurs aventures. Ce sont celles qui illustrent dans la mythologie mélanésienne la séparation brutale, à l'origine des temps, des puissances de catastrophe qui résident dans les éléments atmosphériques et des génitrices qui puisent leur force et leurs volontés dans les trous de la terre. Le domaine qu'occupe le feu et l'ouragan s'éloigne alors de l'humidité terrestre, mais dépose en son sein, tout au long des épisodes sacrificiels, l'étincelle nécessaire au renouvellement de la vie. Dans sa version sulka, cette genèse abonde en traits charmants qu'on chercherait en vain dans le roman des jumeaux chtoniens quand il nous est rapporté du fleuve Yuat ou de Nouvelle-Irlande; elle déroule ses motifs dans l'espace du conte de fées et préfère à la brutalité des gestes leur puissance d'enchantement.

C'est encore la tonalité dont les Sulka ont nuancé le récit austronésien de la guerre des deux frères, dont on connait diverses variantes, la plus proche de la version sulka provenant de la côte septentrionale de la Nouvelle-Guinée. Ce mythe, dont la particularité est de diversifier en deux principes masculins opposés la puissance créatrice originelle, accorde la victoire au frère cadet sur le frère aîné, c'est-à-dire, selon les Austronésiens, aux puissances de renouvellement sur l'esprit conservateur, au principe esthétique sur les instances pratiques, au principe de plaisir sur le principe de réalité. La guerre des deux frères s'ouvre à la suite des avances faites au cadet par ses belles-sœurs. Les ayant favorablement accueillies il marque la préférée d'un tatouage au pubis, lui ordonnant de se vêtir durant le jour de la manière la plus stricte. Cette dissimulation suspecte fait vite découvrir le coupable qui dans les guerres qui s'ensuivent triomphe aisément de son frère aîné grâce à la supériorité esthétique des armes et notamment à la peinture des boucliers qu'il a fait fabriquer à ses partisans. Le dernier épisode de cette épopée décrit le rapt de la jeune femme qui en fut le prétexte, le frère cadet revêtant pour l'enlèvement l'apparence d'un puissant oiseau et emportant sa bien-aimée à travers les airs jusqu'à son hameau. Il est flagrant que les formes sociales, fréquentes en Mélanésie et en usage chez les Sulka, qui partagent la société en deux classes exogames, définissent les généalogies par les lignées féminines et font obligation de résider dans le hameau marital, révéleraient, à tenter leur analyse, une parfaite cohérence avec ce mythe. Pour éviter d'entrer dans le détail de ces histoires de famille, on peut se borner à signaler que les jeunes filles sulka, après avoir fait choix de leur époux et après la célébration des fiançailles, sont astreintes à une retraite rigoureuse dans leur belle-famille et qu'elles y reçoivent, des mains des femmes, peu avant leur mariage, les tatouages qui leur interdiront désormais tout négligé vestimentaire.

Ce qu'il en fut des invasions successives en Nouvelle-Bretagne, des traces qu'elles ont laissées, des influences postérieures qui provoquèrent l'introduction d'éléments stylistiques nouveaux, importe moins que la nécessité dans laquelle se sont trouvés les Sulka de refondre l'intégralité de leur acquis dans une forme artistique et dans une conception (Suite p. 31)

JAMES TISSOT

par Henri Zerner

DE L'ANGLETERRE VICTORIENNE AU PARIS DE MARCEL PROUST

L'Angleterre n'a jamais tout à fait oublié James Tissot, mais elle l'a réduit, assez injustement, au rôle de chroniqueur des élégances victoriennes. Renversant les critères de Ruskin qui, dans le compte rendu célèbre de la première exposition à la Glocester Gallery qui fut cause du procès notoire avec Whistler, prisait Tissot pour sa facture soignée, mais l'accusait de ne fournir que des « photographies coloriées d'une société vulgaire » (colored photographs of vulgar society), on s'est mis à vanter Tissot pour ses qualités documentaires. Certes, on a entendu parler d'un Tissot ami de Degas, passionné de XVIII^e siècle et de japonisme; bref d'un Tissot « avant-garde »; ou encore d'un Tissot auteur de compositions en costumes historiques, émule d'Henri Leys. Mais faute d'avoir regroupé ces œuvres, même en photographie, on n'en avait que la notion la plus vague. Les recherches, plus patientes que les miennes, de M. David Brooke et de M. Michael Wentworth avec qui nous avons collaboré à la préparation d'une rétrospective aux musées de Providence R.I. et de Toronto, nous permettent de nous en faire une idée.

Il ne saurait être question de faire de Tissot un des grands artistes du siècle. La comparaison qui s'impose avec Degas permet de tenir les rapports en place et nous garantit de déformations excessives. Mais ce n'est pas une raison pour ne voir en Tissot qu'un reporter de la mode. En fait, c'est dans la psychologie trouble d'un personnage qu'on devine non seulement tourmenté mais divisé que réside en partie l'intérêt de son art; et en même temps ces troubles sont peut-être bien venus limiter les effets du talent. Du reste, il n'est pas aisé de bien distinguer entre les effets de tourments personnels et ce qui reflète le malaise artistique d'une époque.

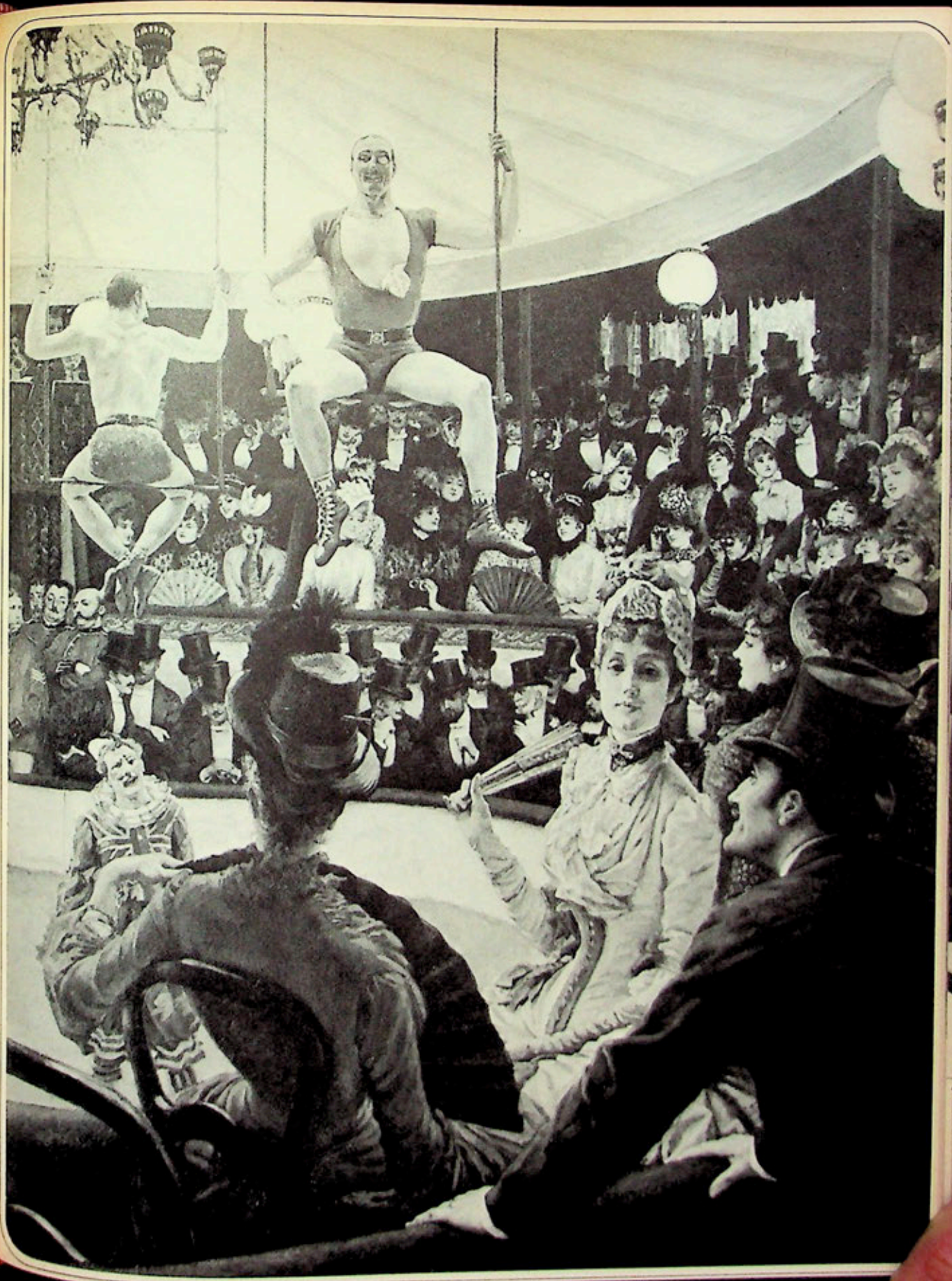
Jacques Joseph Tissot est né à Nantes en 1836. Il appartient donc à la génération impressionniste, et vient à Paris étudier la peinture au moment où l'art parisien va entrer dans une période de grande effervescence. Il rencontre Whistler, et surtout Degas qui travaille dans le même atelier que lui à l'Ecole des beaux-arts, celui de Lamothe et Flandrin. Comme Degas il est donc formé dans une forte ambiance ingresque; mais tandis que Degas travaille à ses compositions antiquisantes, *Les Spartiates* et *Sémiramis*, Tissot est fasciné par les reconstitutions historiques du baron Leys auquel il rend visite en 1859. Il expose la même année au Salon sous le nom anglicisé James Tissot une *Promenade dans la neige*, petite scène en costume du XVI^e siècle et de facture flamisante où cette filiation se déclare sans ambiguïté, comme le notent les critiques du Salon qui ont remarqué le jeune artiste. Cependant il y a une grande différence entre l'œuvre romantique, passionnée, et profondément nationaliste du romantique belge, et le sentiment nostalgique un peu mièvre et esthète de Tissot. Celui-ci continue à travailler dans cette veine et expose au Salon de 1861 *Voie des fleurs, voie des pleurs*, un morceau plus ambitieux par son thème et ses dimensions, plus réussi, mais dont l'intention n'est pas différente. Théophile Gautier s'arrêtera longuement devant cette danse macabre un peu fantastique; quant à nous, nous remarquons, détail non indifférent, que les danseurs du 16^e siècle trébuchent sur le cadavre de Jules César, allusion directe à une composition de ce sujet exposé à grand fracas par Gérome au Salon de 1859. S'il faut voir quelque intention ironique dans cet hommage pictural, elle n'est pas suffisamment déclarée pour en tenir compte.

Toute une série de peintures sur le thème usé de Marguerite (*Rencontre avec Faust, Marguerite à l'église, Marguerite au puits*, etc.) eurent un succès suffisant pour faire acheter la *Rencontre* par l'Etat (actuellement déposé à la mairie du Chambon-Feugerolles). Dans ces compositions plus grandes que les précédents tableaux on observe l'étude de Courbet qui se trouve déjà dans une eau-forte de 1861, *Louise* (où M. Wentworth a reconnu Louise Collet), et surtout dans *L'Aveu*, deux jeunes femmes en costume contemporain se reposant au bord d'une rivière où l'on ne peut s'empêcher de voir le souvenir des *Demoiselles du bord de la Seine*.

Durant toute sa carrière, Tissot va être partagé entre sa sympathie pour l'art le plus avancé de son temps et son goût du fini, du poli de Gérome ou de Meissonier. La vive amitié qui le lie à Degas n'est pas sans effet et de temps à autre il s'essaie, un peu timidement, aux poses naturelles, aux points de vue inattendus du grand peintre. Un autoportrait, qui doit dater des années 1865, est d'une composition forte et franche, d'un traitement vigoureux qui permet d'espérer le meilleur. Il y a une certaine audace dans la *Retraite aux Tuileries* (exposé au Salon de 1868, connu seulement par une photographie) où l'on note le souvenir du *Concert aux Tuileries* de Manet (1862). L'esquisse d'un *Déjeuner sur l'herbe* difficile à dater mais qui doit être environ de la même époque, est d'une spontanéité assez surprenante qui le rapproche de celui de Monet au Musée Pouchkine. Mais Tissot donne à ses tableaux terminés un fini qui lui ouvre sans difficultés les portes du salon et lui vaut même une médaille en 1866. Aux approches de 1870 il élabore une manière qui, jusqu'à un certain point, concilie ses intérêts « modernes » et son goût du fini. Il s'agit d'une facture régulière, d'une description également détaillée sur toute la surface du tableau.

En même temps que sa facture, Tissot transforme progressivement ses motifs. Le pittoresque du XVI^e siècle fait place à celui du 18^e siècle et du Japon. Mais le japonisme de Tissot, à cette époque au moins, n'est qu'un exotisme et n'a guère d'effets stylistiques. Quand au XVIII^e siècle, il n'est que dans le costume, et il est curieux de voir comment *Partie carrée*, un déjeuner sur l'herbe en costumes rococos, reste court de souffle mal-

« L'Acrobate ». Huile sur toile, 147 × 102 cm. Signé en bas à gauche « J. J. Tissot ». Boston, Museum of Fine Arts, Juliana C. Edwards collection.



« La danse de mort » ou « Voie des fleurs, voies des pleurs ». Huile sur toile, 36,5 × 122,5 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.

gré l'intérêt des thèmes. Dans ces dix premières années de sa carrière, les meilleurs succès de Tissot sont dans le portrait. Le plus beau est sans doute la *Femme en veste rouge* du Louvre, qui rappelle de près Degas non seulement par le naturel et une certaine instabilité de la pose, mais aussi par la façon de placer le personnage dans un intérieur, entouré d'un appareil iconographique discret mais riche, lié à la vie familière. *Le Cercle de la rue Royale*, œuvre célèbre par le portrait de Charles Haas mentionné par Proust, immense tableau très savant, est surprenant par la variété des poses.

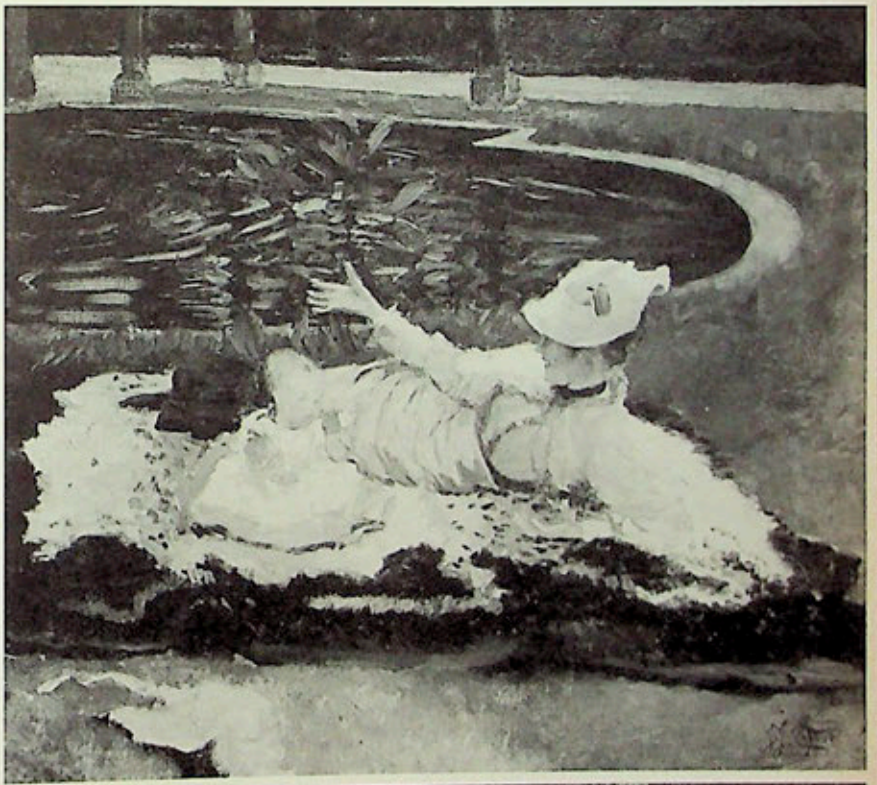
Mais dès cette époque, c'est par la psychologie assez curieuse de ses scènes, qu'elles soient en costumes historiques ou contemporains, que Tissot arrive, parfois au moins, à soutenir l'intérêt. Dès 1859, dans *Promenade dans la neige*, les deux jeunes promeneurs sont intimes, puisqu'ils se donnent le bras, mais ont le regard tourné de côtés différents. Avec *Sur le rivage*, petit tableau d'une exécution et d'une couleur exquises, les tensions sont plus déclarées: l'homme scrute l'horizon à droite; la femme semble se tourner vers lui; le garçonnet nous regarde en face, tandis que le chien le regarde. Bien que la situation, l'histoire si l'on veut, ne soit pas claire, Tissot crée par ce jeu de regards une atmosphère tendue d'anxiété et d'attente. Cette sorte d'expression qui n'est pas sans rapport avec la psychologie étrangement troublante des Degas de jeunesse, par exemple dans *Bouderie* (Metropolitan Museum), reste d'un effet limité tant qu'elle s'accompagne du pittoresque de costumes historiques, dont Tissot a du mal à se défaire.

A la veille de la guerre Tissot était un peintre à la mode, comme en témoigne clairement la commande du *Cercle de la rue Royale*. Ami de Degas aussi bien que d'Alphonse Daudet, nul doute qu'il se considérât comme un « réaliste », mais il accommodait la doctrine au goût du monde. Dès ces années, comme son ami napolitain De Nittis ou comme le Belge A. Stevens, Tissot inaugure le courant si prospère pendant un demi-siècle, de la peinture mondaine. C'est par là, bien plus que par une anticipation supposée de l'Art Nouveau qu'on chercherait vainement chez lui, que Tissot annonce la « belle époque ». Mais il dépasse l'afféterie de cette peinture aimable.

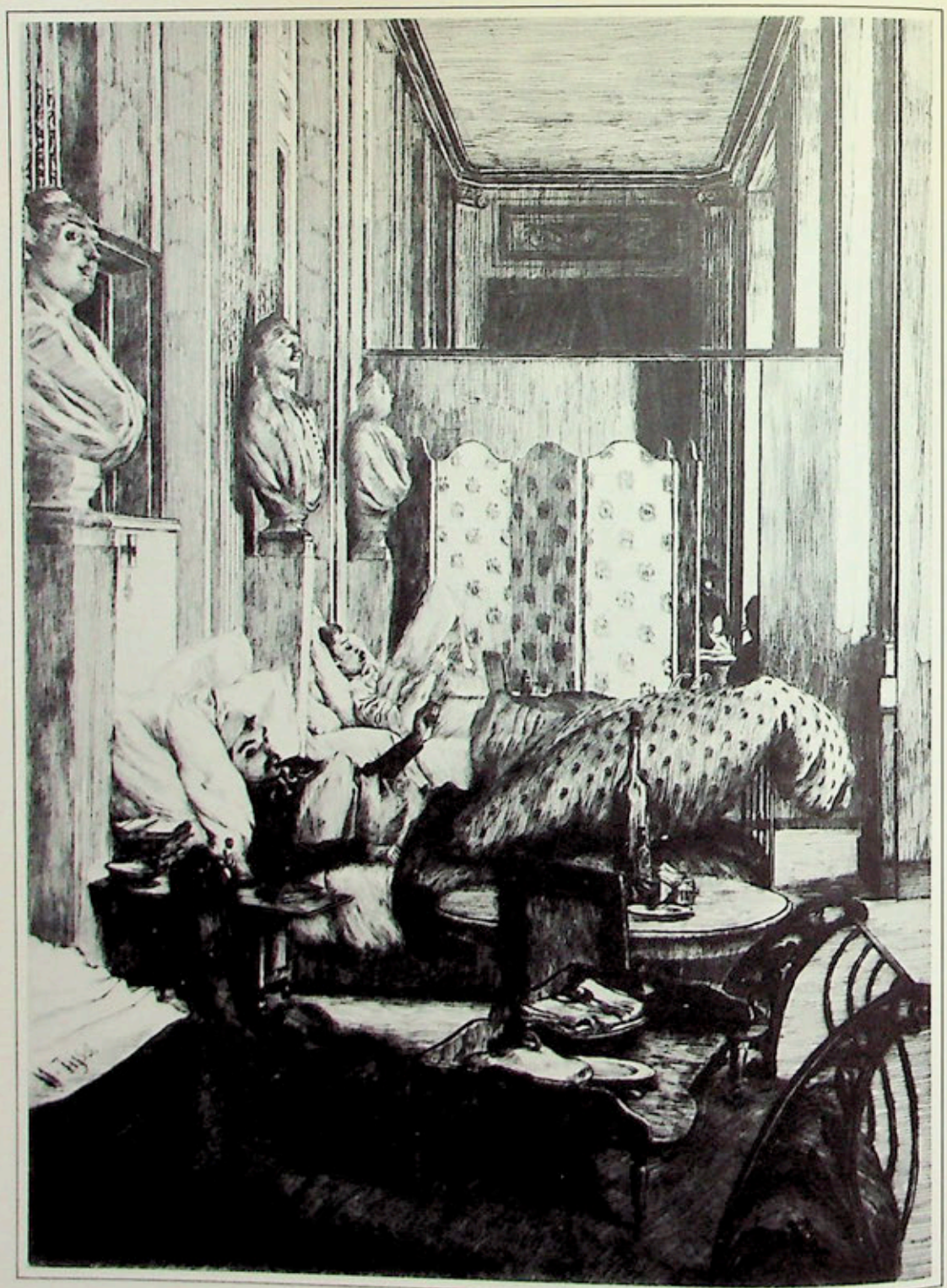
Tissot a participé au siège de Paris dont il nous a laissé des dessins d'un étrange détachement, bien faits pour illustrer le récit très intéressant et toujours enjoué *The Defense of Paris as it was seen* par T. G. Bowles, le rédacteur de *Vanity Fair* où cette description avait paru en feuilleton au cours du siège. Tissot prit part aussi à la Commune et se vit ainsi obligé de fuir pour éviter les représailles. Il se rendit à Londres où il fut reçu à bras ouverts par son ami Bowles qu'il avait sûrement connu avant la guerre, et avec lequel il lia une forte amitié pendant le siège. Nous avons des échos du succès rapide et considérable du peintre à Londres, en particulier dans les lettres de Degas où on lit une envie déclarée et probablement une irritation secrète. Edmond de Goncourt, lui, ne mâche pas les mots: « N'a-t-il pas inventé, cet ingénieux exploiteur de la bêtise anglaise, d'avoir un atelier précédé d'une antichambre, où se trouve, en tout temps, du champagne frappé à la disposition des visiteurs, et autour de son atelier, un jardin où l'on voit, toute la journée, un domestique en bas de soie occupé à brosser et à faire reluire les feuilles des arbustes? »

Pendant dix ans Tissot va être l'enfant gâté de l'Angleterre victorienne, et son miroir. Miroir flatteur et indulgent. Tissot qui avait acheté à Paris une belle maison au Bois de Boulogne, le quartier à la mode de l'époque, maison qu'il conservera jusqu'à sa mort, en achète une dans le quartier équivalent de Saint John's Wood; dans son jardin, qui sert de décor à tant de ses tableaux, il a installé une colonnade le long d'un bassin, copiée sur celle qu'on voit toujours à la Naumachie du Parc Monceaux et qui provient de la chapelle des Guises. Cette nostalgie parisienne se ressent dans sa peinture où la critique londonienne a vu quelque ironie gallique. Ceci nous surprend un peu car nous sommes plutôt frappés aujourd'hui par ce que Tissot avait en commun avec les peintres anglais, par ce qui, dans son goût forcené du détail, le rapprochait de la peinture anecdotique des Préraphaélites avant même qu'il se rendît en Grande-Bretagne. Et ses tableaux de la bonne société dans ses fonctions mondaines (*Bal à bord*, à la Tate; *le Concert*,

« Femme et enfant ». Huile sur toile, 43 × 53,4 cm. Signé en bas à droite « J.J. Tissot ». Schweitzer Gallery, New York. « Le cercle de la rue Royale ». Huile sur toile, 215 × 330 cm. Signé et daté « James Tissot 1868 ». Collection Baron Hottinguer, Paris.



Manchester) le rapprochent d'un peintre proprement victorien comme Frith; mais c'est là un thème nouveau pour Tissot. En même temps il continue à peindre des scènes de genre comme il en peignait à Paris, et ce ne sont pas des comédies de mœurs, ni des scènes romanesques qui se lisent détail par détail à la manière de celles de Millais, mais des situations d'une qualité psychologique particulière, jamais explicite, toujours un peu inquiétante malgré l'atmosphère généralement enjouée ou paisible. Même dans *Histoire intéressante* (National Gallery of Victoria, Melbourne) malgré le thème franchement amusant, le pittoresque des costumes et la gaieté du coloris, il y a quelque chose de plus sérieux que trahit le regard perdu de la jeune fille de gauche, si étrangère au capitaine absorbé par ses plans. Vers 1876, Tissot s'éprit d'une femme divorcée, Katheleen Newton et se lança dans une passion qui le sépara du monde. Tissot vécut avec elle et ses proches (une sœur de Mrs. Newton et leurs enfants) une vie tout à fait retirée, interrompue sans doute seulement par quelques voyages. Le mystère que fit l'artiste autour de cette aventure, au dire de J. E. Blanche, attira l'attention, et l'on crut jusqu'à une époque récente que la bien-aimée s'était donné la mort, alors qu'en fait elle avait été emportée par la tuberculose en 1882. C'est dans les derniers temps de cette maladie que Tissot décida d'illustrer *Renée Mauperin* des Goncourt, en se servant de sa maîtresse comme modèle pour l'héroïne. Une note d'Edmond de



Goncourt dans le *Journal* ne laisse aucun doute sur l'identification que cela représentait: « Visite, ce matin, de Tissot arrivé dans la nuit d'Angleterre et qui me dit, dans la conversation, être très affecté de la mort de la Mauperin anglaise... ». Cette illustration de Renée Mauperin a le même caractère que les autres œuvres, elle dépeint des situations, et non des épisodes d'une histoire. Elle n'est que le prolongement de l'œuvre de Tissot depuis 1878, qui est pour l'essentiel une description minutieuse du monde intime, fermé, étouffant, névrosé, dans lequel s'est enfermé l'artiste. Les thèmes importants de l'époque, le pique-nique, la gare du chemin de fer, l'émigration, le voyage en bateau sont curieusement envahis de références personnelles.
Malgré tout, Tissot se tient au courant de l'activité artistique. Dans les années 1875 il a regardé de près les œuvres de Manet dont il achète des tableaux et avec lequel

« Le foyer de la Comédie Française pendant le siège de Paris ». Gravure. 38 × 25,5 cm. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence.
« Les adieux ». Gouache, 99 × 61 cm. Collection particulière, Paris.
« Infirmerie militaire ». Gouache et lavis gris, 31,5 × 39,3 cm. Collection particulière.
« Sur la plage ». Huile sur toile, 50 × 56 cm. Signé et dédicacé en bas à gauche « à l'ami Colville / J.J. Tissot ». Collection particulière, New York.

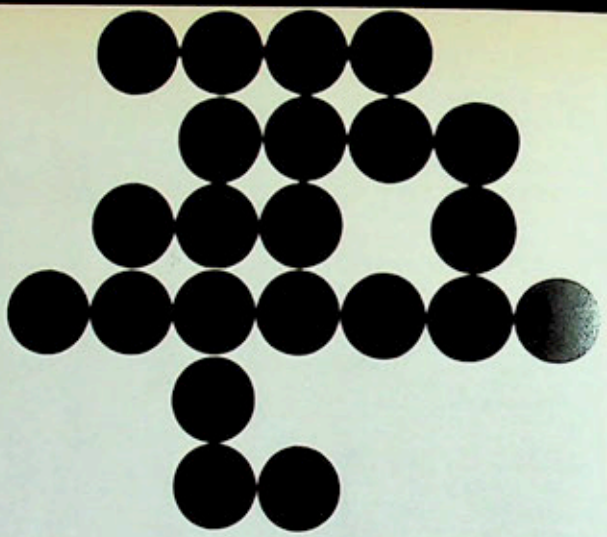
il va à Venise. En même temps il développe les effets de composition, surtout par l'emploi des méthodes de l'estampe japonaise combinées au découpage de la photographie. Dans les derniers temps de son séjour à à Londres, peut-être au moment même où il peint ses œuvres les plus intensément intimes, il exécute aussi quelques tableaux de grand format, d'un caractère plus monumental comme *Retour de Henley* (Musée de Newark, N.J.) où l'on sent un écho des préoccupations nouvelles des peintres de l'avant-garde au moment où l'impressionnisme est en crise.

Après la mort de sa maîtresse, Tissot retourne à Paris, et s'installe à nouveau dans sa maison de l'avenue du Bois de Boulogne. Son principal effort se porte sur une série de tableaux exposés en 1885, intitulée « La Femme à Paris »; le coloris vif et souvent d'un accord instable, la violence des effets de composition, l'outrance du dessin, l'insistance du détail dans un refus plus obstiné que jamais de la perspective aérienne, une sorte de réalisme durci, les regards insistants des personnages qui défigurent le spectateur, tout concourt ici à créer un malaise profond. La position de Tissot en face de la société et de l'art devient intenable. Il apporte une solution radicale au problème: la conversion! L'artiste décide alors d'illustrer la Bible, de la façon la plus réaliste possible, dans un esprit qui rappelle Renan, et il s'embarque pour la Palestine où il fera plusieurs séjours. L'illustration du Nouveau Testament fut exposée avec un immense succès au Salon du Champ de Mars de 1894, puis reproduite avec soin en chromolitographie. Tissot eut un million pour les droits. Faute de sympathie, nous ne parlerons pas plus longtemps de cette bible peuplée d'Arabes. Tissot aboutit parfois à un vérisme curieux, mais pour nous comique. Les dernières années de Tissot furent consacrées surtout à la préparation de l'Ancien Testament. Mais il ne faut pas imaginer, comme on l'a fait, Tissot entièrement absorbé par son œuvre pie. Il allait dans le monde, y lorgnait les jolies femmes (au dire de Helleu) et faisait leur portrait. Tissot pas plus qu'avant n'était en accord avec lui-même et nous ne saurions mieux faire que de citer quelques mots d'Edmond de Goncourt qui complètent admirablement le portrait que Degas avait brossé de lui: « Tissot, cet être complexe, mâtiné de mysticisme et de roublardise, cet intelligent laborieux en dépit de son crâne inintelligent et de ses yeux de merlan cuit, ce passionné, trouvant tous les deux ou trois ans un nouvel *appassionnement*, avec lequel il contracte un nouveau petit bail de sa vie, Tissot nous racontait, ce soir, chez Daudet, qu'il avait été au moment d'acheter sept mille francs une petite montagne près de Jérusalem... »

E. Degas: « Portrait de Tissot ». Huile sur toile, 151 × 112 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.
« Jeune femme en veste rouge ». Huile sur toile, 124 × 100 cm. Signé et daté en bas à gauche « James Tissot, fév. 1864 ». Paris, Musée du Louvre.
« Histoire intéressante ». Huile sur toile, 57,8 × 75 cm. Signé en bas à gauche « J. J. Tissot ». The National Gallery of Victoria, Melbourne.

ARTIFORT lance pour 1968
un nouveau siège créé par
Pierre PAULIN
Ce siège, référence 300,
en polyester pressé d'une
seule pièce est véritablement
adapté aux exigences
de la vie moderne.
Sa carcasse est livrable
en trois tons : blanc, rouge, noir.
Information et documentation :
ARTIFORT FRANCE
20, rue Hoche, 92 - PUTEAUX
Tél : 506.32.32

Artifort



Ces modèles sont en vente à :

BAYONNE : **SECAM**, 7, quai de Lesseps, tél. 25.09.97
CANNES : **SIOOTI**, 127, rue d'Antibes, tél. 39.03.39
DUNKERQUE : **NORBERT**, 3, pl. Jeanne-d'Arc, tél. 66.76.34
MARSEILLE : **GRÉGOIRE**, 89, rue Breteuil, tél. 37.20.78
PARIS : **MEUBLES ET FONCTION**, 135, bd Raspail, tél. 548.55.81
PARIS : **GALERIE MAI**, 12, rue Bonaparte, tél. 326.49.47
PARIS : **TERTIO**, Les Grandes Terres, 78-MARLY-le-ROI, tél. 958.81.77
PARIS : **M.F.I.**, 55, rue de la Glacière, tél : 336.26.20
TOULOUSE : **GALVANI**, 10, rue Croix-Baragnon, tél. 62.59.03
TROYES : **GALERIE DE LA TOUR**, 6, rue Juvénal-des-Ursins, tél. 43.10.64

Les Sulkas de la Nouvelle-Bretagne

Suite de la page 21

de la vie qui n'appartient qu'à eux. Ce serait abusivement qu'on distinguerait ici la fonction de l'organe; la nécessité vitale à laquelle obéit un peuple qui célèbre à grands frais des fêtes fastueuses est ici d'autant moins distincte de l'existence de spécialistes des arts plastiques que ceux-ci ne jouissent aucunement chez les Sulka du statut particulier qui leur est dévolu en diverses contrées voisines, en Nouvelle-Irlande notamment. Mais dans le particularisme étonnant d'une tribu qui n'a peut-être jamais compté dix mille âmes, les sociétés secrètes d'hommes ont évidemment joué le plus grand rôle. Constituant la véritable armature de la société, elles ont contribué à en cloisonner les manifestations multiples, orientant chacune d'elles suivant des directions plus particulières, isolant les unes des autres les recherches plastiques, les protégeant de toute réduction à un commun dénominateur et tendant par là à les défendre de toute invasion culturelle qui n'ait d'abord été intégrée au fonds traditionnel ou réinterprétée selon ses directives. Comme il arrive fréquemment, les sociétés secrètes des Sulka, bien loin de former un Etat dans l'Etat dont les rites et les cérémonies se superposeraient aux cérémonies civiles, constituent le mode unique de vie publique et, ouvertes exclusivement aux hommes, animent l'existence tribale en célébrant au grand jour les fêtes qu'aucun secret ne dissimule. Ce sont alors leurs préparatifs seuls qui restent enveloppés de mystère et en particulier la confection des cagoules, si lente et laborieuse qu'une seule d'entre elles demande souvent plus d'un an de travail. C'est dans la profondeur des bois que se trouve le siège de la société secrète, c'est-à-dire le hameau qui lui sert de retraite, d'atelier et de magasin et où sont construites et conservées les cagoules jusqu'au jour de leur présentation publique.

Les très rares témoignages recueillis sur le sens des festivités sulka attribuent à chaque cagoule une identité précise, mais à toutes une personnalité terrifiante: les femmes et les non-initiés y voient l'incarnation de puissances sanguinaires, d'esprits dévorants. Pourtant le caractère de ces confondants personnages est assurément bien moins sommaire qu'on ne l'a dit, et à un critère d'ordre interne, qui tient aux traits ambigus de leur physionomie, se joint l'observation que parmi les non-initiés se trouvent tous les initiables et même que l'usage des cagoules est consacré à la célébration de ce déniaisement, à ses étapes successives. Toutes les cagoules sont les enfants d'une même mère, entité invisible qui est censée résider sur la place du hameau secret et dont elle ne s'écarte jamais, immobilisée par de mauvaises blessures. C'est elle qui passe pour avoir creusé de ses dents les grands tambours de fête. Divinité féminine solidement attachée à la terre génitrice, elle détient en assez grand nombre les pouvoirs que la mythologie mélanésienne accorde aux mères pour que les masques qui sont ses fils prennent aux yeux des initiés la personnalité de tueurs d'ogres. Toutefois, à cette ambiguïté de fonction qui répond aux deux aspects terrifiant et secourable que revêtent les cagoules suivant qu'elles sont aperçues d'un point de vue exotérique ou de l'œil de l'initié se surajoute un sens politique qui tient au rôle de la société secrète dans le sein de laquelle se fabriquent les cagoules. Dans un apparent paradoxe, son recrutement a lieu exclusivement parmi les fils aînés de la tribu, particularité qui, pour le recrutement d'une corporation d'artistes, est en flagrante contradiction avec les usages des Austronésiens et leur mythologie. La société secrète des fabricants de masques semble donc rendre aux aînés les prérogatives dont les privaient les options austronésiennes. Chez les Sulka, elle paraît jouer le rôle d'une sorte de conservatoire de la pensée mélanésienne au milieu des déferlements d'idées neuves colportées par les peuples à peau claire. Par son caractère traditionnel, un tel mode de pensée qui s'enveloppe de secret pour se préserver plus strictement de toute altération conduit à une expression à double sens, à un théâtre diplomatique dont les répliques et les formules, lisibles à l'endroit et à l'envers mais en des sens différents, reflètent la présence en toute chose du contenu latent derrière le contenu manifeste. Mais aux initiés sont réservés les secrets de fabrication comme la connaissance des principes auxquels sont subordonnées les choses visibles dans le processus de l'histoire tribale.

Par l'initiation, on y fait son entrée, on devient participant d'une activité et artisan d'une destinée collectives. Toutefois l'initiation peut revêtir deux sens différents selon qu'elle forme un rite de passage de caractère obligatoire, marquant pour chacun l'accession à une nouvelle classe d'âge, ou qu'il s'agit de l'entrée dans une société secrète, celle des masques par exemple. Des modalités arrêtées en pays sulka pour cette dernière forme d'initiation, aucun reportage naturellement ne peut témoigner. En revanche les festivités publiques qui accompagnent les phases essentielles de la vie des jeunes gens appellent régulièrement l'intervention de la société des masques et de ses danseurs, comme d'une sorte de comité des fêtes qui aurait la charge des décisions et des actes les plus graves. Et le cérémonial est d'autant plus fastueux que les jeunes gens qui en sont le prétexte sont des fils premiers-nés, par conséquent initiables. Une continuité absolue ainsi se révèle entre les deux formes d'initiation en cause, de même qu'entre le sens exotérique et le sens ésotérique des cagoules et des danses. L'imposition du premier vêtement, le laquage des dents, la circoncision, ces étapes de la vie individuelle toutes marquées par l'apparition des cagoules sorties de leur retraite et descendues pour les danses jusque sur la place du hameau, forment au cours de l'enfance et de l'adolescence les phases successives d'un dévoilement continu qui s'achève à l'intérieur de la société des masques pour ceux qui y accèdent. A chaque reprise, le frisson déterminé par l'irruption des danseurs en cagoule, par la confondante solennité ressortant de l'économie des moyens mis en œuvre, fait place, comment en douter? à l'envoûtement qu'induisent les danses: celles de grands insectes secoués du frémissement qu'on voit aux flancs de l'oiseau-frégate, puis soulevés d'une frénésie immémoriale où se bousculent les écailles des papillons, ostensoirs du sublime sur lesquels s'est condensée avec une précision inespérée toute la splendeur jamais rêvée.

Le mouvement des cagoules n'est autre que celui de la tribu, son mouvement historique transcrit et rassemblé en une scène emblématique de peu de durée. La révélation graduée de cette histoire, de son sens, cette transcription qui en fait courir le fil sur la belle face des jours est le mouvement qui anime chez les Sulka toute vie individuelle et qui trouve son épanouissement dans la société secrète des masques. A celle-ci revient de définir les destinées ultérieures de la tribu, d'assembler dans un registre bouleversant les motifs qu'on a d'aimer le monde et d'y faire durer la vie, d'incorporer au tissu de cette vie les fils épars abandonnés par les accidents historiques. On voit ce qu'il y aurait d'erroné à prendre la société des masques pour le refuge de l'esprit conservateur. Tout autant on se priverait des moyens d'en comprendre le rôle, si dans ce moment unique (1880-1910) qui a produit ce que nous connaissons de l'art des Sulka on croyait saisir une tranche arbitrairement découpée dans une permanence sans histoire. Mais c'est l'histoire qui importe, l'histoire faite de conceptions de la vie opposées et de toutes les visions superbes jetées dans une même flamme qui flotte sur la tête des danseurs.

Si vous voulez en savoir davantage:
Consultez la documentation rassemblée dans les publications savantes de langue allemande, en particulier **Die Sulka** par Müller (Archiv für Anthropologie, Braunschweig 1904), **Dreissig Jahre in der Südsee,** par Parkinson (Stuttgart 1907), **Aus Geschichte und Religion der Sulka,** par Laufer, (Anthropos 1955).

COUP D'ŒIL SUR LES EXPOSITIONS DE LA SAISON

PENTACLE
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS
Du 18 janvier au 31 mars 1968

« Ne comprenez-vous pas que le danger essentiel est d'aboutir à une forme de *goût*»?, déclarait naguère Marcel Duchamp à James Johnson Sweeney. Si, depuis lors (1955), Duchamp s'est fait le protecteur occulte de successives « formes de goût », du néo-dadaïsme de Johns et Rauschenberg aux « structures primaires » de Judd et Morris, ce n'est vraisemblablement que la conséquence du droit de se contredire, et du plaisir qu'il y a à l'exercer... N'empêche que le danger d'une formule unique de la création artistique, en faveur de laquelle militent tant de bons esprits, est rarement dénoncé et tout le monde admet tacitement que, « pour la première fois depuis la préhistoire, il existe une forme d'art universelle » (Pierre Francastel, 1956). Aussi, dans une école de Paris sur la défensive dont les objectifs consistent d'une part à nier les nouvelles propositions plastiques (qui depuis vingt ans viennent *toujours* d'ailleurs), d'autre part à les accommoder tant bien que mal aux moyens du bord, une exposition comme *Pentacle* fait-elle l'effet de ces ondées qui, dans les déserts du Nouveau-Mexique, crèvent simultanément toutes les cactées de leurs diverses flammes florales. Rafraîchissante, en tout premier lieu, la diversité des expériences: mais il serait faux de penser que parviendrait au même résultat une sélection comprenant d'autres artistes plus ou moins représentatifs de diverses tendances. Là où *Pentacle* est irremplaçable, c'est dans la mesure où chacun de ses cinq participants occupe une position extrême, insolite, originale: Baertling par rapport à l'abstraction géométrique, Svanberg par rapport au surréalisme, Fahlström par rapport au Pop Art, Ultvedt par rapport à l'art cinétique, Reuterswärd par rapport à l'ensemble de l'art contemporain. Au lieu de se présenter comme l'incarnation de divers « goûts » ou de modes différentes, ces cinq Suédois apparaissent avant tout comme des *individus*, qui ont imposé leur loi beaucoup plus qu'ils ne l'ont reçue de la capricieuse évolution des formes artistiques. C'est dire à la fois leur valeur exemplaire et combien ils s'inscrivent en faux contre cette « généralité des perceptions et des messages » à laquelle, avec Francastel, tant d'artistes et de critiques se rallient aujourd'hui. Ajoutons que le folklore non plus n'a rien à voir dans cette affaire mais que la leçon, moins brutalement reçue que si elle était administrée de New York ou de San Francisco, devrait faire réfléchir dans la mesure où Stockholm et Malmö s'y affirment par une réflexion aussi étrangère qu'il se peut à ce que Paris et Milan, voire Londres, Düsseldorf et Amsterdam, tiennent pour *la ligne de feu* de l'art européen.

Ainsi Olle Baertling, si à première vue il s'apparente à l'Op Art en général, s'en distingue-t-il par l'ambition de déborder la pure illusion d'optique au profit d'une extension des pouvoirs psychologiques. Ses lignes droites qui n'en sont pas (ce sont des traits discrètement arqués), ses couleurs apparemment froides (mais choisies en vertu de leur pouvoir dynamique), ses triangles sans pointe (celle-ci se situe en dehors du tableau, dans son prolongement invisible), ses sculptures en tiges d'acier (épanouies dans l'espace) définissent en termes d'austérité une invitation à prendre le tableau ou la sculpture comme point de départ d'une expérience mystique où il s'agit ni plus ni moins de se confondre avec l'immensité...

De même, un visiteur hâtif serait-il tenté de situer au petit bonheur entre Brauner et Toyen l'œuvre indiscutablement surréaliste de Max Walter Svanberg. Or c'est d'une vision irréductible à toute autre qu'il s'agit ici: non seulement parce que son propos fondamental de célébration de la femme aura été tenu sans défaillance (comme ne l'auront fait dans le surréalisme que la poésie de Breton, de Césaire et de Péret), mais parce que ce propos implique une cosmogonie émerveillée, d'une rare cohérence interne. Le plus ancien tableau de Svanberg présenté s'intitule *Nous sommes des mondes faits des objets que nous récons* (1947), ce qui revient à dire que nous n'existons qu'à condition de rêver, et que nous ne valons que ce que valent nos rêves. Mais, rêvant, Svanberg rêve la femme, et le monde prend peu à peu les couleurs de l'enchanteresse. Chez Svanberg, la femme est réellement le monde: ainsi *s'accomplit*, des broderies de perles aux collages en passant par les peintures, la sublime hypothèse lyrique qui court de Novalis à Nerval et Lotus de Païni...

Oyvind Fahlström, c'est l'un des cas les plus étranges de l'art contemporain. Venu d'une abstraction lyrique au chatoiement coloré, d'une liberté peu commune, il ne s'en satisfait pas longtemps. Avec *Ade-Ledie-Nander II* (1955-1957), l'interrogation prend la forme d'une accumulation de signes. Tentative de fonder un nouvel alphabet, plus susceptible que l'ancien de rendre compte du monde actuel? A cet effort logique va succéder le plongeon dans l'arbitraire: œuvre-clef, malheureusement absente de l'exposition, *Ir Lexington*, *I presume* (1961), obtenue par accumulation de fragments de « comics » projetés sur la toile sans souci de signification préalable, tente de retrouver l'ordre au sein du chaos. La conclusion de Fahlström sera: tout a un sens, les rencontres dues au hasard comme les effets intentionnels. D'où, à partir de 1962, les tableaux dans lesquels des parties sont amovibles, dont le plus étonnant est *Le Planétarium* (1965; inspiré par le roman de Nathalie Sarraute); puis l'éclatement du tableau dans l'espace, aboutissant au *Petit Général* (1967: une centaine d'éléments peints flottent librement à la surface d'un vaste bassin). Le soin de mettre en rapport des éléments afin de créer [la] signification est désormais confié au hasard, [qui] se substitue à l'artiste-démiurge et au spectateur-acteur...

C'est à tort que l'on attribuerait à la seule influence de Tinguely le développement des constructions mobiles de Per Olof Ultvedt. Si tous deux se distinguent de la plupart des autres « cinétistes » par leur souci commun du concret, on est encore plus près de l'humain avec Ultvedt, et ses machinations ironiques n'ont pas l'agressivité des machines volontiers menaçantes de Tinguely. L'homme désireux d'accomplir un geste précis (tirer un trait, ouvrir un tiroir) ou de mesurer une grandeur: voilà ce qui préoccupe Ultvedt au plus haut point, et en même temps provoque son intervention subversive. En aurait-il avant tout au rationaliste, soucieux d'imposer à toute chose sa mesure et le poids de son action? Ce serait à croire, tant le *Labyrinthe* par exemple s'emploie à semer sa route de traquenards sans méchanceté, dont certains relèvent directement de la « physique amusante »...

Sur ce point le rejoint le non moins jovial Carl Fredrik Reuterswärd. Celui-ci semble avoir fait le tour de toutes les expériences dont se targue d'ores et déjà l'histoire de l'art du XX[e] siècle. En avoir fait le tour même au point de pouvoir contempler ce qui s'agitait dans les coulisses (ou les cuisines, comme on voudra) de cette histoire-là. Et en avoir tiré la leçon chaque fois au moyen d'un gag détonnant, dont les ravages s'exercent parfois à assez longue portée. Jamais on n'aura mis tant d'élégance ni de délicatesse à démontrer (et à démonter) les supercheries et les abus de confiance que les contempteurs de l'art moderne dénoncent avec humeur. Car c'est en art que Reuterswärd signale (discrètement) aux abstraits lyriques qu'ils font du papier peint, aux abstraits géométriques qu'ils font du carrelage, aux lettristes qu'ils sont bêtes et ennuyeux, aux objecteurs qu'ils n'ont rien à objecter. C'est presque à regret qu'il nous confie aussi qu'il est, lorsqu'il le désire, un peintre remarquable (*Roulette russe*, 1962) et aussi un poète d'une verve et d'une fraîcheur comparables à celles de Picabia, auquel il fait si souvent songer par ailleurs...

José Pierre

M. W. Svanberg: « Dessin pour l'édition illustrée des Illuminations de Rimbaud, publiée en 1958 à Malmö ». Encre de Chine, aquarelle et encre. 33 × 29 cm. (Coll. Göte Ahlberg, Trelleborg.) Exposition « Pentacle » au Musée des Arts Décoratifs

DEUXIÈME VAGUE DU XVIII[e] SIÈCLE FRANÇAIS
LONDRES, ROYAL ACADEMY OF ARTS
Du 6 janvier au 3 mars 1968

Le catalogue de la récente exposition du XVIII[e] siècle français à Londres comprenait plus de 1000 numéros, dont près de 800 tableaux et dessins. C'était donc qu'il s'agissait là d'un effort gigantesque et, en parcourant les salles surchargées de la Royal Academy, on ne savait s'il fallait admirer davantage l'accumulation des œuvres ou l'efficacité de M. Denys Sutton et de ses collaborateurs qui avaient réuni un tel ensemble pour une période de moins de deux mois.

Parce qu'elles sont nécessairement éphémères, les manifestations de cet ordre doivent être envisagées d'abord comme des phénomènes sociaux. Laissons aux « documentalistes » le soin d'épiloguer sur les menues découvertes, les menues hypothèses ou les menues erreurs qu'il est facile de discuter après coup, à tort ou à raison. Certes les expositions comme celle-là doivent être examinées également à l'intérieur et il est bon, peut-être, qu'elles provoquent d'innombrables remous jusque dans les bas-fonds de la

compilation perfide ou tatillonne. Tout un travail de sape se déclenche dont les résultats ne sont pas indifférents mais si l'on compare cette exposition à la seule qui ait eu, dans le même domaine, presque autant d'envergure et de retentissement: celle de l'Académie Royale des Arts à Berlin en 1910, on constate que les différences d'appréciations et d'attributions sont, en un demi-siècle, minimes. Ce qui varie surtout, en revanche, c'est l'optique dans laquelle l'art français du XVIIIe siècle fut alors et est aujourd'hui envisagé.

L'exposition de 1910 marquait le sommet de la première vague d'une sensationnelle remontée depuis le « creux » de l'époque davidienne, lorsque *L'Embarquement pour Cythère* servait de cible aux futurs Prix de Rome. La France retrouvait *sa* tradition et ce qui ajoutait au piquant des retrouvailles, la rencontre avait lieu à Berlin, Pariser-Platz, avec le bienveillant concours de S. M. L'Empereur d'Allemagne, prodigue à cette occasion des trésors acquis à bon escient par son ancêtre Frédéric II de Prusse, l'ami compromettant de Voltaire. Le dessein pieux de l'actuel Conseil de l'Europe fut donc bien près de se réaliser prématurément en cette année 1910, puisque la « vocation européenne » de l'art français du XVIIIe siècle fut reconnue et proclamée par deux nations qui devaient bientôt nouer entre elles les liens indissolubles du massacre.

En quoi l'hommage de l'Académie Royale de Berlin différait-il essentiellement de celui que vient de rendre aux mêmes artistes la Royal Academy de Londres? On ne peut répondre à cette question sans faire intervenir le concept marxiste de « classe », concept encore mal compris et mal accepté vers 1910, est-il besoin de le rappeler? L'unanimité qui se fit alors autour de l'art français du XVIIIe siècle fut le résultat d'une « sainte alliance » de la bourgeoisie et de l'aristocratie contre l'art moderne, jugé dangereusement subversif.

Pour les « classes fortunées » et avides de considération en France, en Allemagne ou ailleurs, ce ne fut nullement un choix esthétique mais un réflexe de défense contre une révolution de la forme à laquelle on opposa le rempart infranchissable du « bon goût ». Là où Bouguereau, Messonier ou Lenbach échouaient par insuffisance, Watteau, Boucher, Chardin ou Fragonard, enrôlés malgré eux dans cette cohorte, offraient évidemment plus de garanties.

Une faille néanmoins ne tarda pas à se creuser lorsque le couturier Jacques Doucet, dont la collection d'œuvres du XVIIIe siècle était fastueuse, la mit en vente en 1912 et passa sans transition dans le camp adverse. En Allemagne et en Russie, on vit également des mécènes cossus s'enticher d'un art moderne plus exaspéré que jamais. L'Amérique devait en subir à son tour le choc révélateur à l'Armory Show de 1913.

Une nouvelle phase de mise en question, modérée d'abord par la guerre, commença donc pour le XVIIIe siècle et le fossé ne cessa plus de s'élargir entre les mainteneurs de la tradition dite française et les partisans d'une expression que l'on affecta longtemps de croire « munichoise ». Les « petits-maîtres galants », selon l'appellation diminutive que leurs propres zélateurs leur donnaient, tinrent bon quelques années encore dans les intérieurs d'Auteuil et de Passy, mais où bientôt, comme Aragon le nota dans *Les Beaux quartiers*, « le Bonnard brilla dans l'ombre ». Le XVIIIe siècle était-il définitivement démodé?

La deuxième vague qui déferle avec l'exposition de Londres vient à point pour démentir ce pronostic, sans qu'en aucune façon la situation de 1910 se répète. Tout au contraire, on ne peut plus aujourd'hui, sans arbitraire, parquer l'art français du XVIIIe siècle dans la catégorie des valeurs mondaines ou bourgeoises. Ce mode de qualification est d'autant plus dépassé qu'il s'appliquerait peut-être mieux à l'art moderne qui constitue pour la société capitaliste un investissement financier et culturel autrement considérable.

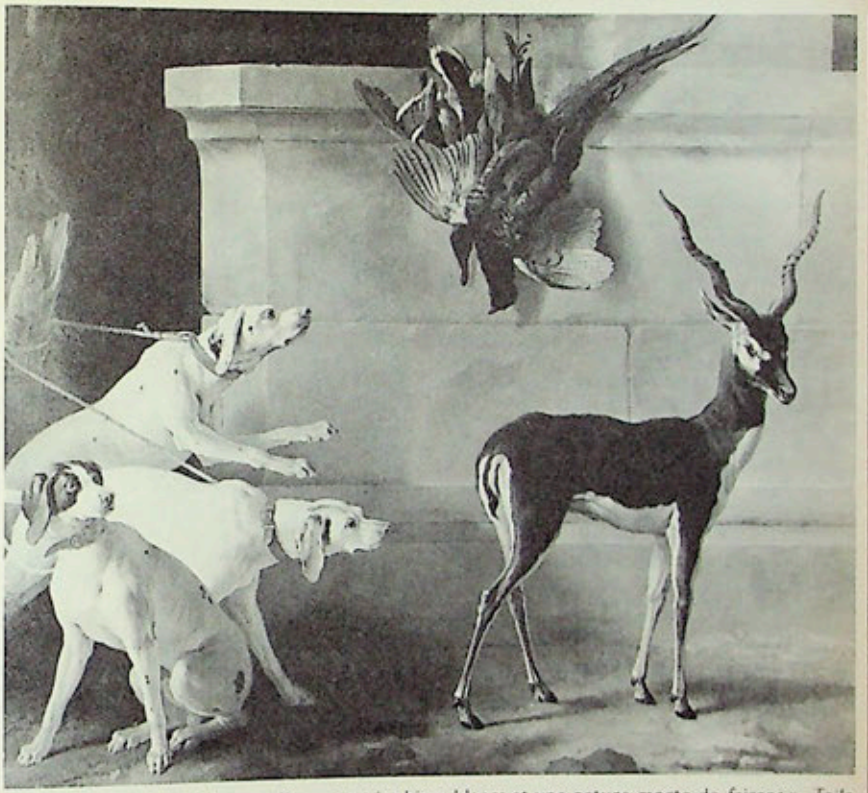
Ayant perdu son statut de « classe », l'art du XVIIIe siècle a perdu également, dans une large mesure, sa spécificité nationale. On sait à présent que Watteau, Boucher, Chardin ou Fragonard furent par leur langage pictural beaucoup plus apparentés aux artistes étrangers de leur temps: Tiepolo, Guardi, Longhi, Hogarth, Gainsborough, Lavreince, Troost ou Maulpertsch, voire Goya, qu'ils ne se rapprochent des autres peintres français d'époques différentes comme Poussin, Géricault, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Matisse ou Dubuffet.

Si leur art s'impose à nous de nouveau, ce n'est donc plus parce qu'il représente comme en 1910 une tradition récupérée mais, à l'inverse, parce qu'il nous déroute, parce qu'il a rejoint, dans l'étrangeté définitive de l'histoire, l'archaïsme des siècles antérieurs. Pour nos yeux accoutumés aux déformations modernes, il n'incarne plus la réalité jadis familière de la cour, de la rue ou de l'alcôve mais une déformation parmi tant d'autres, dans la perspective perpétuellement dénaturante du musée. Il a basculé de l'autre côté du miroir.

C'est pourquoi, sans doute, les visiteurs de l'exposition de Londres, loin de manifester l'enthousiasme qu'une telle entreprise méritait, se sont montrés, dans l'ensemble, moins ravis que déçus. L'accablement devant la pléthore ne suffisait pas à justifier cette déception qui participait, semble-t-il, de la gêne que l'on éprouve à revoir dans l'âge mûr ce qu'on a connu tout enfant dans le salon de sa grand-mère et à prendre soudain conscience d'un vertigineux recul.

Plutôt que de l'image gracieuse, élégante, décorative que l'anecdote et les reproductions ont vulgarisée, cela tenait de l'agitation de foule, où d'ailleurs cette époque excellait: *Plaisirs du bal* de Watteau, *Foire à Bezons* de Pater, bousculades des *Marionnettes* et du *Charlatan* de Fragonard, attroupements d'Hubert Robert devant le *Cénotaphe de Rousseau*, débraillé des scènes de ménage de Greuze dont la gesticulation, transposée sur le registre heroïque, contamine le *Serment des Horaces* de David.

Sollicités par cette turbulence, les femmes n'étaient plus uniformément mièvres et sottes dans leurs portraits, ni les hommes aussi parfaitement à l'aise, ni les enfants aussi naïfs. Pénétrant jusque dans les bocages, un vent panique révélait le souci au front de Vénus, des bergères et des nymphes. La *Gazelle* d'Oudry, menacée par trois chiens, revêtait une signification symbolique. Jouant à se prendre pour Rubens, le *Milon de Crotone* de Bachelier (ô Scilicet) inaugurait la frénésie que



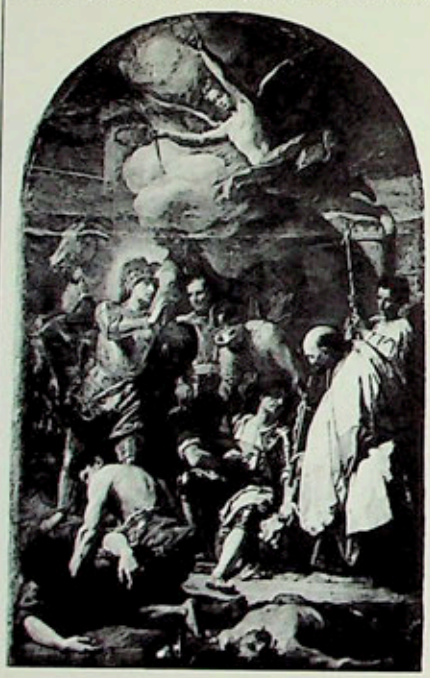
Jean-Baptiste Oudry: « Une gazelle avec trois chiens blancs et une nature morte de faisans ». *Toile, 178,5 × 207 cm. Signé et daté 1745. Collection Sir Alfred Beit, Bart. Exposition «France in the eighteenth century» à la Royal Academy.*

soulignaient sinistrement un peu plus loin le Marat et le Fouquier-Tinville de cire, empruntés à Madame Tussaud. Il ne manquait à ce spectacle que les effets sournoisement sonores des « environnements » actuels.
Au lieu d'un XVIIIe siècle artificiellement policé, le public de Londres en a découvert un autre à l'état « sauvage » et il ne l'a pas reconnu. C'est probablement le début d'une grande aventure, analogue à ce que fut naguère la reconsidération du caravagisme.

Robert Lebel

AU TEMPS DU ROI SOLEIL. LES PEINTRES DE LOUIS XIV MUSÉE DES BEAUX ARTS DE LILLE. Jusqu'au 30 avril

Avec cette exposition, le redécouverte de la peinture du XVIIe siècle, commencée, il y a trente ans, par celle des « peintres de la réalité », trouve un complément décisif. Il s'agit de nous réapprendre à voir les peintres de la génération de 1640-1650, ceux qui ont illustré la seconde moitié et surtout la fin (c'est en fait le vrai sujet de l'exposition) du règne de Louis XIV. Les malheurs politiques et militaires de ces années, la légende d'austérité de Madame de Maintenon ont pu faire croire qu'après la disgrâce de Le Brun, la peinture se contentait d'appliquer les formules d'un académisme certes revigoré par la couleur, mais rendu dérisoire si l'on songe à ce que proposait Poussin, à ce qu'offrira Watteau. Plus qu'une illustration complète du siècle de Louis XIV, qui eût souffert de la comparaison avec les expositions Poussin, Le Brun, Jouvenet ou du XVIIe siècle français, et perdu en efficacité, les organisateurs ont voulu faire œuvre nouvelle en présentant avec hardiesse un imposant ensemble (156 numéros d'œuvres restées confidentielles, sinon oubliées, de peintres qui n'étaient plus pour nous que des noms et qui désormais vont prendre des visages: entre autres Jean Jouvenet, Antoine Coypel, Charles de La Fosse, Joseph Parrocel... En vingt-six incisives propositions présentées par modestie comme des paradoxes, Jacques Thuillier, qui mène avec Antoine Schnapper cette restauration, pose plusieurs points dont il faut espérer qu'ils deviendront rapidement des lieux communs: que le Roi-Soleil a voulu et su être avant tout un éclectique rassembleur de talents, que la dictature de Le Brun n'a pas empêché la participation aux grandes entreprises du règne des talents les plus divers et même opposés, que le triomphe des Rubénistes, acquis dès 1675, ne doit faire oublier ni la méditation des Vénitiens, ni le retour des Bolonais, pas plus que deux siècles plus tard le triomphe de Delacroix n'a empêché l'influence d'Ingres et inversement. En somme, la fin du règne est marquée par un foisonnement de recherches souvent contradictoires, mais dont le bien commun est la libération sans exclusive, un art de la détente, moins sévère et sans doute moins émouvant que celui de la première moitié du règne, mais d'une diversité et d'un bonheur évidents.
Dès l'entrée, le choix comme la disposition des œuvres retenues illustrent, sans didactisme, le propos des organisateurs. Ainsi, dans la grande salle du bas, Coypel et Jouvenet se font-ils face autour de Le Brun en deux longues séquences. La présentation de Le Brun, volontairement limitée (six peintures) tenait à montrer le peintre sous les aspects les moins conformes à sa légende et les plus séduisants. Ainsi, *Alexandre et Porus* (1673, n° 2), pour ceux qui n'ont pu le voir en 1963 et en attendant la fin des travaux du Louvre, justifierait à lui seul le voyage de Lille. Cette immense page héroïque a désormais pour nous la même valeur que le *Radeau de la Méduse* ou *Guernica*. Déposée en plein centre de la salle, la toile y gagne comme l'illusion de la troisième dimension, rideau de scène ouvrant sur les fastes du règne, au moment où il constituait sa légende. Par contraste, *L'Adoration des Bergers* (n° 6), la dernière toile conservée de Le Brun, montre une émotion et une retenue qui, par-de là Poussin, fait songer à La Tour. Le clair-obscur savant, aux quatre sources de lumière et l'harmonie rougeoyante aux accents bassanesques confirme que Le Brun lui aussi était « coloriste ». Enfin, la réplique par Verdier (n° 3) de son projet pour la chapelle de Versailles appelle le plafond de la Galerie d'Enée par Coypel (n° 40). Malgré sa disgrâce, et plus que Mignard dont quelques portraits célèbres ici réunis n'arrivent pas toujours à justifier la renommée, Le Brun pouvait permettre à la peinture de se renouveler.
Par son goût des grands formats, la force de son coloris, le réalisme de ses figures, Jouvenet est bien l'héritier de la leçon épique. Sur les sept toiles présentées, six, il faut le souligner, n'avaient pu figurer à Rouen en 1966; deux même (*L'Evanouissement d'Esther* et *Le Sacrifice* d'*Iphigénie*, nos 14 et 18) sont inédites, récemment réintégrées au catalogue de l'œuvre par Antoine Schnapper. L'impressionnant



Jean Jouvenet: « Saint Louis visitant les blessés après la bataille de Mansourah ». *Exposition « Au temps du Roi Soleil. Les peintres de Louis XIV », au Musée des Beaux-Arts de Lille.*

groupe de la femme malade au manteau rouge, du *Saint Pierre guérissant les malades* de La Fère (n° 17), heureusement, mais trop restauré, qui fait pressentir le *Miracle des Ardents*, de Doyen et bien sûr le baron Gros, montre ce que l'art rustique de Jouvenet ajoute à la tradition académique: un souffle mêlant à la largeur des grands Véronèse des collections royales la solidité de Philippe de Champaigne.
Face aux Jouvenet, la série des Antoine Coypel permet une réhabilitation capitale. Celle de la grande manière est fondée sur un éclectisme souriant auquel il est temps de reconnaître ses qualités de séduction. Le *Silène barbouillé* (n° 60) témoigne bien sûr de l'admiration pour Rubens; les petits panneaux des *Ambassadeurs du Maroc* et de la *Jeune fille au chien* (nos 35 et 36) pour la première fois réunis en pendant sont d'un métier proche de Miéris et Dou; enfin l'*Athalie chassée du temple* (n° 38) et l'*Eliézer et Rébecca* (n° 39), idylle à la Greuze plus que « Cantique » à la Poussin, témoigne que l'expression des passions, même affadie par un goût de la pantomime, est toujours en usage. Mais surtout les deux tableaux de Montpellier (nos 44 et 45), seuls témoins avec celui d'Arras de la Galerie d'Enée, offrent un exact et somptueux commentaire du célèbre propos de Coypel sur la « forme ondoyante, celle qui ressemble à la flamme ». L'enlacement des corps d'Enée et d'Anchise comme le froissement arbitraire des draperies de Didon ne sont pas seulement artifices, mais servent une peinture pathétique, celle que Diderot aimera.
La réunion à l'étage des La Fosse est symbolique de la place de ce peintre, sûrement le plus doué de sa génération. Onze toiles, dont sept jamais encore prêtées, constituent comme pour Coypel le plus important ensemble jamais rassemblé. Plus que vers Rubens (*Galathée*, n° 35), La Fosse regarde vers les Vénitiens. Le fait n'est pas nouveau, mais la clarté des compositions, la douceur ambrée du coloris, ont un pouvoir d'émotion qui justifie le rappel de la grande ombre de Titien. L'illustration de la Fable (*Clytie*, n° 24) comme celle de la Bible (*Moïse sauvé*, n° 20) atteint cette qualité poétique dont les Fêtes de Watteau pourront bientôt donner l'exemple.
Le contraste avec l'univers étincelant, désordonné de Joseph Parrocel est frappant; il est à l'image de la variété des recherches et de la complexité de cette période soudain mise au jour. Plus peut-être que Louis Boullongne, dont la série des « Diane » (nos 59 et 60) montre la permanence du goût pour un classicisme à l'Albane, Parrocel saura immédiatement plaire. La surprise des mises en page d'où les chevaux roulent sur le spectateur, le coloris irréel et diapré des équipements, le faire granuleux atteignent même le comble de la préciosité picturale et pourront faire avantageusement oublier ces maniérisants du début du siècle aujourd'hui un peu trop célébrés tels que Deruet ou Vignon.
L'importance nouvelle donnée aux individus ne doit pas cacher les autres ambitions de l'exposition; les genres: portrait, nature morte, paysage, sont représentés par des exemplaires prestigieux (la *Belle Strasbourgeoise*, n° 79), inédits (les deux natures mortes de Largillierre récemment acquises par le musée de Dunkerque (nos 106 et 107) ou rarissimes (tel ce paysage que l'on donne à l'énigmatique Forest (n° 88) ou les architectures de Michel Boyer (nos 95 et 96), témoignage plus intéressant que convaincant). Enfin le regroupement d'un certain nombre de toiles peintes pour Meudon illustre le climat des commandes dans cette sombre fin d'un règne, où le marquis de Dangeau arborait de somptueux atours (n° 85): Versailles achevé, le goût des maisons de plaisance, comme Marly, permet toutes les variations sur la fable, pour le seul plaisir des yeux et de l'esprit.
Encore une fois, l'exposition ne pouvait être encyclopédique et le docte, oubliant qu'il n'a jamais été à tel festin, discernera bien des absences, de Noël Coypel à Houasse. Mais le remarquable est que, pour la première fois, on ait voulu que le public, sans regretter Poussin, sans exiger Watteau, puisse regarder et aimer les œuvres d'un temps dont les vers mirlitonesques d'Antoine Coypel décrivent, justement, et l'ambition et la réussite, soit:

« joindre ensemble le grand et l'aimable,
le tendre, le naïf, le fort et l'agréable ».

Il faut remercier la municipalité de Lille et le conservateur du musée, Albert Châtelet, d'avoir permis cette démonstration.

Bruno Foucart

« Au temps du Roi-Soleil. Les Peintres de Louis XIV (1660-1715). Tricentenaire du rattachement de Lille à la France ». Lille, Palais des Beaux-Arts. Catalogue rédigé par Antoine Schnapper, à l'exception des notice de Le Brun dues à Jacques Thuillier, Mignard à Sylvie de Langlade, Desportes et natures mortes de Largilière à Georges de Lastic, autres natures mortes, portraits et œuvres de Van der Meulen à Albert Châtelet. Introduction de Jacques Thuillier. 106 peintures, 50 dessins. Jusqu'au 30 avril.

INGRES EN ITALIE ROME, VILLA MÉDICIS. Février - Avril 1968

Le centenaire de la mort d'Ingres, dignement commémoré en 1967 par les expositions de Montauban et du Petit Palais, est célébré aujourd'hui à l'Académie de France à Rome, qu'Ingres dirigea de 1835

à 1841 mais qu'il avait déjà fréquentée lors de son premier séjour italien, de 1806 à 1824. Le problème pour les organisateurs était de ne pas faire double emploi avec les deux manifestations précédentes. La moitié des œuvres n'avaient pas été exposées à Montauban ou à Paris. Même pour les autres, le spécialiste pourra trouver quantité d'informations nouvelles dans le catalogue, qui relève pour chaque numéro les dessins, répétitions, copies, etc. Il y trouvera également une chronologie précise des séjours italiens d'Ingres. Le public pourra voir pour la première fois les deux petites toiles à sujet historique de la collection Blacas, récemment réapparues et achetées par le musée du Petit Palais. Jacques Foucart en donne une brillante analyse (nº 132), en les rattachant d'une part à la vogue des sujets monarchiques sous la Restauration, d'autre part à la tradition picturale de G. Dow et de Metsu. Au fond du *Henri IV jouant avec ses enfants*, on voit au mur la *Madone à la chaise* de Raphaël, déjà insérée dans le *Napoléon* Ier de 1806 (principale révélation de l'exposition de 1967) et dans le *Portrait de M. Rivière*. Cet hommage a son importance dans une exposition dont l'intérêt principal est sans doute de démontrer le double mécanisme de l'art d'Ingres: culture artistique précise et capacité inégalée de *voir* le réel. Un choix d'études et de dessins, s'ajoutant à la série merveilleuse mais attendue des portraits dessinés, puisé dans le fonds du musée de Montauban, permet de voir Ingres au travail; ainsi l'étude peinte pour les mains du roi dans *Le Vœu de Louis XIII* (nº 99) montre la faculté, qui est celle des plus grands, Annibal

J. D. Ingres: Etude pour « La mort de Léonard de Vinci » (Montauban, Musée Ingres). Exposition « Ingres in Italia », à Rome, Villa Médicis.

Carrache ou Poussin, de combiner l'étude d'après nature avec la documentation iconographique ou le souvenir des maîtres du passé. Certains dessins rapides, premières pensées linéaires pour des tableaux, ont une saveur moderne parfois stupéfiante, comme la tête de Vénus (nº 13), à peu près inconnue avant l'exposition. Autre chapitre bien étudié, celui des paysages dessinés, dans lesquels éclate la capacité qu'avait Ingres de styliser la réalité, tout en en donnant une image convaincante. Les mines de plomb d'après des sites de Rome (nº 29 à 31) exploitent avec une discrétion exemplaire toutes les ressources du trait, en rejetant, comme fera Corot, le sujet principal vers le fond et en animant un vaste premier plan vide avec quelques traits ondulés. Cette discipline intérieure, cette réduction à la quintessence des moyens de l'artiste, a été la tentation de tout un mouvement de l'art de cette époque, tentation par laquelle un brillant essai de Robert Rosenblum vient de ramener l'attention. Grâces soient rendues aux organisateurs de l'exposition pour l'intelligence de leur choix: la variété inattendue et la qualité des pièces présentées contribue à replacer Ingres à son rang parmi les peintres du XIXe siècle: le premier.

Antoine Schnapper

LE MUSÉE DE MESDAG INSTITUT NÉERLANDAIS
Décembre 1967 - février 1967

Le Musée Mesdag est bien entendu l'un des moins visités de La Haye: les touristes — et peut-être les Hollandais eux-mêmes — n'en ont que pour le bijou du Mauritshuis, Frans Hals, Vermeer et Rembrandt! A la rigueur les plus hardis connaîtront l'inestimable suite des Mondrian du Gemeeinte Museum, mais le Mesdag... et mieux vaut ne pas parler ici du délicieux Bredius qui n'est sans doute guère plus visité que le Magnin de Dijon (moins de 500 visiteurs par an). Et pourtant, il y a plus de cinquante ans, le président Fallières, en visite officielle aux Pays-Bas en 1911, ne se rendait, signe de temps bien révolus, qu'au Mesdag! On saura donc gré à l'Institut néerlandais d'avoir voulu cette année opérer un certain retour en arrière et proposer à ce public difficile et au fond si gâté qu'est le public parisien, avec l'habileté complice d'un certain narcissime culturel (mais pourquoi pas lorsqu'il s'agit de grands maîtres insuffisamment appréciés), une sélection de quelques-uns des meilleurs tableaux et dessins de l'école française du XIXe possédés par le Musée Mesdag. Celui-ci, fondé par le paysagiste du même nom, est également très riche en hollandais du XIXe, souvent de qualité très moyenne mais parmi lesquels il y aurait tout de même quelques réévaluations à faire, entre autres chez Weissenbruch, Gabriel, Jacob Maris, Roelofs, Anton Mauve; quant à Mesdag lui-même qui connut un très grand succès commercial grâce à son Panorama de Scheveningen et ses plages de la mer du Nord, l'exposition en présentait une gouache d'une belle venue dans ses tons gris, qui constituait plutôt une heureuse surprise chez ce peintre facile. On espère ainsi qu'après cette exposition fort nouvelle dans sa donnée — la plupart de ces toiles n'avaient jamais été vues à Paris excepté les Rousseau — la leçon sera entendue et que les Français sauront désormais visiter l'un des plus beaux fonds de peinture française visible à l'étranger, quand bien même (pour ne pas dire surtout!) il ne s'agirait pas d'impressionnistes. Enfin, n'est-il pas plaisant de rappeler que le Mesdag est l'un de ces très rares musées étrangers qui continuent comme par le passé à éditer leurs catalogues en français (un bon catalogue dû à P.N.H. Domela Nieuwenhuis a récemment paru), rappelant le temps, bien défunt, où cette langue était véritablement internationale, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art?

Sur bien des points en effet cette collection offerte à l'Etat néerlandais en 1903 par le peintre Mesdag et formée à Paris en plein triomphe de l'école de Barbizon — pendant les années 1880-1890 — complète et enrichit singulièrement notre connaissance de la peinture française du XIXe, telle que nous l'offrent les musées français, notamment le Louvre pourtant si richement doté avec les collections Thomy-Thiéry, Chauchard et Moreau-Nélaton. Ainsi, d'un artiste bien représentatif comme Charles-François Daubigny, le Louvre ne présente aucune de ces œuvres stridentes et presque insoutenables de la fin où dans d'immenses formats horizontaux et par des incendies crépusculaires, Daubigny pressent certaines exagérations très modernes et dépasse l'aspect plus connu et si vite limité du paysagiste vert et déjà « impressionniste » des bords de rivières d'Ile-de-France. Précisément nous regretterons que la sélection de Paris n'ait montré de cette manière violente et irréaliste du peintre qu'un nombre si limité d'exemples: un soleil couchant aux verts et jaunes étincelants, (nº 95 du nouveau catalogue du musée), comme si l'on avait craint de réhabiliter ce côté « crépuscule » du paysage du XIXe, qui à côté du pire peut connaître ici quelques-unes de ses vraies réussites. Pour Daubigny il faudra donc revenir à La Haye (23 tableaux du maître)!

Mais notre plaisir était partout ailleurs. Un bon visiteur du Louvre ne peut voir à Paris en temps normal d'aussi beaux et forts George Michel, surtout les *Deux Moulins*, magnifique hommage à Rembrandt et à Philips Koninck avec un romantisme pris sur le site du Montmartre et par-là même d'autant plus proche de nous (cela est vrai aussi du travail de la pâte d'une évidence bien moderne et par là fondamentalement différente de la technique parfaite et soignée des Hollandais du XVIIe.) Une éloquente marine de Jules Dupré — peintre trop méprisé et qui peut être excellent (il eût gagné lui aussi à être même plus étoffé à l'exposition), une admirable nature morte de pommes de Courbet faite à Sainte-Pélagie (en revanche le *Nu de femme* et le *Chevreuil mort* n'apportent rien de nouveau à notre connaissance du peintre et n'étaient qu'à demi indispensables), une surprenante suite de Vollon en pleine et folle pâte, autant de découvertes que n'offrent pas nos salles du Louvre. En Corot les ressources du Mesdag sont forcément plus modestes. La *Vue d'Avignon* un peu décevante appelle en tout cas une comparaison avec celle de Reims qu'on récuse souvent, mais elle constitue en soi un bel et frappant exemple de la méthode « artiste » de Corot qui reprenait à des dates parfois éloignées ses paysages, atténuant comme ici le côté « étude » par l'adjonction d'un premier plan d'arbustes très « Mortefontaine ». En revanche manquait la grande étude de *Rochers dans les broussailles, près du lac de Némi* (cat. nº 65) de 1848, d'une puissante résonance néo-classique, assez rare chez Corot, un tableau parfois mis à tort en doute et qui est très peu connu car il n'est généralement pas exposé.

Millet reste évidemment le grand nom de cette exposition et la principale gloire du Mesdag. *Agar et Ismaël* est une extraordinaire tentative de grande peinture où le sujet académique traité dans un farouche réalisme reprend une dignité héroïque et brutale et surpasse le meilleur Puvis de Chavannes: encore un de ces tableaux qui manqueront toujours cruellement au Louvre! La ferme nature morte de la *Cruche aux poireaux* est une insigne rareté dont on n'a aucun exemple en France (cf. Alger et Chicago)!

Quant au pastel du *Vigneron au repos*, il atteste que seul Millet sut atteindre enfin la dimension « sociale » dans l'art du XIXe, et ce réalisme si puissamment stylisé et tellement en réaction contre le futur Impressionisme mérite bien d'être revu et admiré pour lui-même, même s'il fut suivi d'un « misérabilisme » peu défendable, de Roll à Adler. Devant une évocation monochrome comme celle de l'*Homme et l'âne*, on redira toujours avec raison le nom de Seurat: la filiation est ici immédiate, et Millet redevient un des chaînons essentiels de l'art du XIXe.

A propos des Rousseau, il n'est plus guère utile d'en parler après la belle rétrospective du Louvre organisée juste avant cette exposition et où les tableaux du Mesdag jouaient un rôle essentiel. Ici encore quel acheteur clairvoyant fut Mesdag, quand il acquit ces grandes esquisses d'arbres inachevées — l'*Abattage à Croissy*, le *Vieux chêne* —, qui font tant défaut à la suite plus classique, plus calme et triomphale mais certes moins originale des Rousseau du Louvre. Mais dans le domaine du petit paysage monochrome — et très japonisant, on l'a souvent dit — où la recherche du détail devient un nouvel et fascinant élément de lyrisme, il n'est point d'œuvre aussi parfaite que la *Mare* (cat. nº 290).

A ce palmarès ajoutons encore le pathétique petit Delacroix du *Soir de Waterloo*, peint sans doute vers 1825, un très beau Daumier: une scène de *Bavardage* sous un arbre où la peinture se transforme si bien en écriture, un invraisemblable *Chemin* de Monticelli (d'abord décrit comme une Marine: l'un des premiers « tachistes » de la peinture, songe-t-on irrésistiblement devant cette orgie de couleurs et de touches), une assez amusante étude préparatoire de Bastien-Lepage pour les *Foins* du Louvre. Nous aurions bien néanmoins fait figurer aussi à cette exposition, pour les faire connaître, certains Decamps réussis comme une monumentale étude de chien aux noirs et blancs si solides ou cette très originale évocation de Napoléon à Sainte-Hélène à la fois immense et tout petit, assis devant un dérisoire bassin où nagent des canards ainsi que ce *Vase d'ivoire* et deux bouquets de violettes très librement peint par Vollon.

Voilà aussi bien de nouvelles raisons de revenir au Mesdag, enfin révélé à Paris grâce à l'exposition de la rue de Lille: on ne saurait mieux servir la double cause de l'art hollandais et de l'art français. Le musée

lui-même vaut d'ailleurs la visite avec son accrochage serré et très XIXe (pas assez pourtant: il y eu a ces dernières années — tout comme au Musée Magnin — quelques indiscrets allégements somme toute peu utiles), ses tapis épais, son silence ouaté, une profonde et révélatrice inégalité de dons entre les artistes représentés; (on rencontre aussi quelques faux symptomatiques de Delacroix, Géricault et Courbet et de véritables « horreurs » de Mancini, Israels ou Bauer), et une merveilleuse opulence de lourds cadres en pâtisserie de plâtre doré qui déplaisent évidemment à notre goût moderne mais qu'il faut à tout prix conserver car ils sont d'époque etindispensables à l'approche individuelle de chaque tableau, pour la plus grande délectation de l'amateur.

Jacques Foucart.

GIRODET
MUSÉE DE MONTARGIS
Octobre - décembre 1967

Anne Louis Girodet de Roussy, dit Girodet- Trioson, d'abord peintre davidien, puis peintre romantique, est né en 1767 à Montargis, petite ville située à mi-distance entre Orléans sur la Loire et Auxerre sur l'Yonne. Pour se rendre à Montargis, on quittait Paris par le Faubourg Saint-Marceau, pour passer ensuite par Choisy, Bicêtre et Villejuif. Puis on filait à travers la forêt de Fontainebleau pour atteindre Nemours, charmante ville avec le châteaau ruiné des ducs de Nemours, sur la rivière et le canal du Loing; en longeant les bords du Loing, on arrivait enfin à Montargis. De son vivant, Girodet empruntait cet itinéraire suivi, dès avant sa mort, par les peintres qui cherchaient la poétique de la nature au-delà du réel et du quotidien. Girodet rendait visite à son tuteur, le docteur Trioson, qui habitait tout près de Montargis dans son château de Bourgoin à Amilly, et, à la mort du vieillard, il ajouta son nom au sien. Montargis n'était pas une ville exceptionnelle: elle profitait du canal de Briare qui commençait là et se ventait du commerce de divers produits: grains, bestiaux, moutarde, coutellerie; dans les environs, les papeteries de Buge et de Langlée, établies sur le modèle de celles de Hollande, produisaient un papier réputé parmi les dessinateurs. On imagine aisément Girodet traversant ces régions rocheuses et boisées, lui qui aimait les terrains sauvages de son *Endymion* et de son *Atala*, les torrents et les orages du *Déluge*, le fond brumeux de l'*Ossian*, — tous tableaux célèbres qui évoquent déjà, au début du siècle, ce rêve romantique qui harcelait la jeune génération. Girodet était familier avec les grands apôtres du romantisme français pendant le Directoire et l'Empire; le cercle où il évoluait était celui du grand Chateaubriand, de Bernardin de Saint-Pierre, à qui il écrivait de longues lettres, du fougueux David, du chancelant Gros, attiré tantôt par le classicisme davidien, tantôt par le romantisme de l'Empire. Girodet, le mentor d'Ingres, qui profitait de ses idées littéraires, n'hésitait pas à s'adresser à Napoléon lui-même. En somme, il connut de son vivant, comme Gérard et Gros, l'apothéose des grands peintres; et à sa mort, ses tableaux atteignaient des prix fabuleux, faisant concurrence à ceux de Gérard, — alors que Géricault, mort lui aussi en 1824, sombrait dans l'indifférence officielle. Néanmoins, Géricault, comme la plupart de ses contemporains, aimait Girodet, homme toujours doux et aimable, érudit et connaisseur, qui aidait souvent les jeunes débutants dans la difficile carrière de la peinture.

Grand Prix de Rome à vingt-deux ans, Girodet s'installa à l'Ecole Française de Rome, dans le Palais Mancini, pendant les pénibles événements de la Révolution; malade à Gênes, il rejoignit Gros, fasciné alors par le romantisme italien, fort influencé par les courants littéraires anglais et allemands; mais Girodet, lui, préférait les littératures française, latine et grecque, où il puisait son inspiration. Avant même sa grande œuvre davidienne, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès*, Girodet, en 1791, avait terminé son *Sommeil d'Endymion*, où, sous une lumière phosphorescente, éblouissante, le jeune Grec se perd dans son rêve vaporeux; cette lumière mystique réduit et

Girodet: « Autoportrait ». 1795. Musée de Versailles. Exposition « Girodet », au Musée de Montargis.

abolit les contours, comme la lumière électrique abolit le verre de l'ampoule. Un phénomène curieux s'annonce dans ces premières tentatives de Girodet pour imposer une vision nouvelle: cette étrange lueur baroque qui sort de la matérialité et dissout l'atmosphère ambiante. On pense au Caravage, à Rubens, à tant d'autres... Girodet lui-même a dit: « La distribution de la lumière et de l'ombre, je l'ai vue dans la nature, je ne l'ai point inventée ». Mais ce que le peintre nous offre, c'est une luminosité étrange et spectaculaire, évoquant le surnaturel et même le renouveau gothique de son temps. Tout à fait artificielle, la lumière de Girodet est inventée pour éblouir ses contemporains qui surent comprendre et apprécier son style.

Un plafond commandé par Bonaparte en 1801 pour le château de Malmaison s'intitule *Les Ombres des héros français reçues par Ossian dans le Paradis d'Odin*. Le Louvre possède une esquisse à l'huile, variante de la scène du plafond. Ici, on se rend vite compte du mélange du passé et du présent: les guerriers français sont accueillis par les spectres ossianiques, pendant que des femmes en délire jouent de la harpe et tourbillonnent dans l'air. Les héros français sont reconnaissables à leurs traits, et l'allusion politique est visiblement antibritannique, mais c'était l'année précédant le traité d'Amiens, court intervalle de paix entre la France et l'Angleterre. On admire dans cette peinture l'écheveau des libres touches, la surface mouvementée et agitée des formes entrelacées, les pâles couleurs qui semblent hantées par leur parenté avec la lune et la nuit des rêves gothiques. C'est un beau moment de la peinture, l'acte d'une création spontanée et imprévue, annonçant cette création romantique qui torturera les esprits obsédés par l'impossible et le spectral. Plus que la scène elle-même, c'est l'inspiration de la scène qui est représentée: Girodet le rêveur a bien réussi dans sa tâche mystérieuse.

Le *Déluge* de 1806 emporta ensuite Girodet vers la violence romantique, le malheur et la mort. La nature, douce et agréable, est devenue féroce et menaçante; tout ce qui était hospitalier devient hostile: l'air sombre, l'eau impitoyable, les rochers glissants; et l'homme nu, terrifié, est pris au piège du cataclysme. Certes, les corps humains sont bons

modelés, leurs contours indiqués avec précision, l'anatomie des poses et des chairs bien rendues. Mais Girodet ajoute une assez étrange lumière qui contraste avec une ombre néfaste, et c'est bien le drame de notre histoire; l'arbre certainement va se rompre mais tout est héroïque: car l'homme pense à sa famille et, comme Enée, ne pense qu'au passé (son père), au présent et au futur (sa femme et ses enfants). C'est le véritable courage face à la mauvaise fortune; on pense au *Radeau de la Méduse* de Géricault, qui fut très marqué par Girodet.

Dans son célèbre tableau d'*Atala au tombeau* de 1808, thème tiré du roman de Chateaubriand, Girodet se plonge dans un gothique théâtral et bizarre; cette lumière surnaturelle et incandescente contraste avec celle du jour qui pénètre furtivement dans l'intérieur de la grotte; saisie dans la pâmoison de la mort, mais encore palpitante, avec son visage offrant toujours la présence de la vie, Atala allie dans ses traits, dans les draperies qui l'entourent, la fermeté davidienne et la finesse de la tristesse romantique. Une version de l'Ossian, *Fingal recueille le dernier soupir de Malvina* peut être également une version d'Atala: le peintre oppose la délicate pâleur de la jeune femme à la sombre rudesse du visage sauvage mais doux du vieillard; plus mouvementé, un peu érotique, ce tableau offre une réminiscence des complicités, des sensibilités du XVIIIe siècle, qui restent présentes à l'esprit de Girodet. Comme portraitiste, Girodet révèle, dans son auto-portrait (voir fig. 3) un « style Louis XVI » dont l'élégance et le naturel se mêlent à une clarté davidienne; il respecte les nuances des ombres qui sculptent l'individualité du visage humain, mais il simplifie la lumière qui définit les grandes masses de la tête; les cheveux bouclés — mal peignés, peut-on dire. — suggèrent une certaine sauvagerie qui est celle des régions de l'époque et le manteau tombe sur les épaules avec une désinvolture un peu calculée. C'est le jeune peintre face au public inconnu. Plus tard, ses portraits s'appuient sur cette vieille tradition aristocratique et raffinée, mêlée aux exigences du style Restauration; on peut dire que la grandeur davidienne s'imprègne du souvenir d'une époque plus simple et moins agressive.

En somme, avec quelques beaux dessins, mal connus, ou cachés dans des collections particulières et dans des musées peu accessibles au public, l'exposition Girodet, organisée par Mme Jacqueline Pruvost-Auzas et M. Michel Laclotte, nous a offert un résumé de l'art d'un homme bien engagé dans la lutte esthétique de son temps. La brosse de Girodet chante à la fois les airs purs et davidiens du Sénat républicain et les arias sombres et tristes des mélodrames du théâtre et de l'opéra. Cette belle et diverse musique (n'oublions pas qu'il aimait la musique et consacra sa vieillesse à la poésie) annonce le romantisme naissant qui éclate vigoureusement à la mort de Girodet.

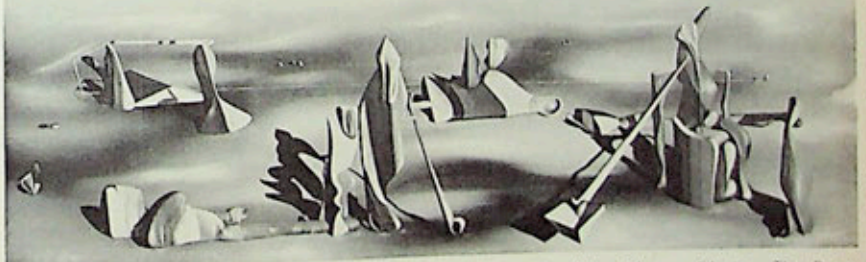
Norman Schlenoff

LES MUSES INQUIÉTANTES A TURIN

On publie beaucoup aujourd'hui des guides « insolites » ou « secrets » de certaines villes et je soupçonne les subtils organisateurs de la récente exposition des « Muses Inquiétantes » d'avoir voulu faire de leur catalogue un guide « insolite » de Turin. Quelle autre ville, en effet, dissimule derrière les façades austères de ses architectures ou derrière l'activité harassante de ses industries un pouvoir assez occulte pour que Nietzsche et Chirico, chacun à sa manière, s'en soient trouvés le point affectés? Ce n'est pas un des moindres mérites de la société de consommation que de réaliser à la fois le vide mental et de susciter les plus vertigineuses névroses. L'Italie, dont Turin fut la première capitale, et qui est un des derniers pays où le surréalisme ait pénétré, vient d'en subir une tardive mais concluante inoculation révélatrice. Choisies par Madame Marella Agnelli, présidente des « Amis Turinois de l'Art contemporain », par M. Luigi Carluccio, secrétaire du même organisme et préfacier du catalogue, par le Dr Luigi Mallé, directeur de la Galerie civique d'Art moderne, les œuvres réunies pour cette manifestation semblaient presque toutes se référer au même critère d'introspection rétrospective. Selon la devise un peu mondaine dont une antiquaire parisienne orne sa vitrine, c'était « une fenêtre ouverte sur le passé », mais un passé psychologique, bien entendu.

Giorgio di Chirico s'y taillait la part du lion puisque sur 277 œuvres couvrant la totalité de l'art « inquiétant » du début du XIXe siècle à nos jours, 29 étaient de lui, tandis que les apports respectifs de son frère Alberto Savinio, de Carlo Carrà, de Mario Sironi, de Giorgio Morandi, de Scipione, de Licini, d'Italo Cremona, de Leonor Fini portaient à 62 les effectifs de l'impressionnant bataillon de l'insolite, mobilisé par la péninsule à cette occasion.

Cependant la part de l'inquiétude étrangère n'était pas pour autant minimisée et l'on en a rarement embrassé du regard un panorama aussi exhaustif. Des Füssli et des Böcklin célèbres, prêtés par les musées de Suisse, des Odilon Redon venus d'Otterlo, des Gustave Moreau de Paris, pourvoyaient aux antécédents indispensables. Quant au surréalisme proprement dit, on avait fait appel, pour le montrer dignement, aux ressources variées du Museum of Modern Art de New York, du Musée National d'Art Moderne de Paris, de la Fondation Peggy Guggenheim de Venise et des collections Simone Collinet, Fernand Graindorge, Claude Hersaint, Pierre Janlet, Roland Penrose, Claude Spaak, etc.



Yves Tanguy: «Sur un terrain oblique». *1941. Huile sur toile. 71 × 43 cm. (Venise, The Peggy Guggenheim Foundation.)* «*Le Muse inquietanti*», *à la Galleria Civica d'Arte Moderna de Turin.*

C'est dire que Max Ernst, Picabia, Jean Arp, René Magritte, Joan Miro, Salvador Dali, Yves Tanguy, Paul Delvaux, Victor Brauner, Hans Bellmer, Arshile Gorky, Wifredo Lam s'y trouvaient amplement représentés, mais Marcel Duchamp, André Masson, Man Ray, Alberto Giacometti, Oscar Dominguez, Dorothea Tanning ou Matta un peu moins et Leonora Carrington, Hérold, Méret Oppenheim, Paalen, ou Toyen pas du tout. Pourquoi cette hiérarchie?

L'exposition néanmoins fut irréprochablement provocante et une question surtout se pose en épilogue: l'art « insolite » est-il, à l'instar du sismographe, un simple instrument d'enregistrement des secousses amorcées ou détient-il le pouvoir d'en déclencher de nouvelles? Sur le plan expérimental, le comportement des Turinois nous renseignera dans les mois à venir. S'ils ne se livraient pas à quelques incartades, ce serait à désespérer de la vertu perturbatrice de l'art.

Robert Lebel

« Le Muse Inquietanti » Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna.

TRÉSOR DU QUARTIER DES HALLES CLOÎTRE DES BILLETTES

Jusqu'au 29 avril

L'exposition *Trésors du quartier des Halles*[1], ouverte le 10 février et qui vient d'être prolongée et transférée au cloître des Billettes, se propose de faire connaître au public les richesses d'art — bien négligées des Parisiens — que contient une région du centre de Paris dont on ne retient bien souvent que l'animation et le pittoresque. Elle est venue à son heure, puisque le Conseil de Paris vient de repousser les projets colossaux qui auraient abouti, s'ils avaient été adoptés, à une destruction quasi-totale. Elle apporte beaucoup aussi à notre connaissance du très riche patrimoine esthétique qui s'est accumulé, depuis des siècles, au *Cœur de la Ville* (c'était le nom de l'enseigne d'une maison de la rue Saint-Martin en 1700), et qui s'est conservé, d'une façon qui n'est paradoxale qu'en apparence, dans le très ancien noyau urbain que certains, de façon tout à fait arbitraire, se complaisent à décrire comme en état de décomposition. L'histoire, que les auteurs de l'exposition, très sagement, n'ont pas voulu évoquer directement, pour se borner à nous donner un inventaire actuel, éclaire ce phénomène. Le vieux marché de Louis le Gros s'est en effet développé en suivant, avec plus ou moins de retard, l'accroissement de l'agglomération parisienne. On s'explique donc que ce soit la lourde main d'Haussmann qui lui ait donné, au milieu du XIXe siècle, la forme que nous lui connaissons, ou plutôt celle de Napoléon III, car l'aménagement des Halles, l'architecture d'anticipation des pavillons ne sont point l'œuvre du grand préfet. L'extension sur place, prévue par Napoléon Ier, commencée sous la Restauration, avait été minutieusement préparée sous la monarchie de Juillet et seule la Révolution de 1848 en paralysa l'exécution. Quant aux « parapluies » de fonte et de fer, c'est l'Empereur qui en eut l'idée. D'ailleurs la desserte de ce colossal marché ne fut point réalisée telle qu'elle avait été prévue. Jamais les rues « rues souterraines munies de trois cours de doubles rails devant se relier avec les gares autour de Paris, au moyen du chemin de fer de Ceinture et d'une voie souterraine à creuser sous le boulevard du Centre et le boulevard de Strasbourg » ne furent établies. Haussmann, à en croire ses *Mémoires*, n'a pas vu de quelle conséquence serait pour Paris le maintien, en son cœur, d'un nœud de circulation et d'activité commerciale excessives.

Il s'est trouvé que ce désintérêt a été profitable à l'art. Le grand axe nord-sud (boulevards de Sébas-

topol, de Strasbourg), a épargné en passant entre elles, les vénérables rues Saint-Martin et Saint-Denis. Les commerces ont souillé le rez-de-chaussée, l'entresol, les façades des maisons, mais leurs riches propriétaires ne se sont pas entendus, pour remembrer, avec des concurrents, ils ont entretenu leur capital immobilier en réparant les toits. Le quartier, d'après un recensement officiel d'une sévérité systématique ne compte que 4,7 % d'immeubles vraiment vétustes. En un mot, il est en bon état, alors que tombent en ruines les hauts immeubles à loyers que les spéculateurs ont élevés il y a moins de cent ans, pour loger les pauvres que, déjà, les casernes administratives chassaient des quartiers du Centre. Bien plus anciennes, pourtant, sont les maisons du quartier des Halles. Celui-ci n'est pas seulement une « ville Louis XV », c'est une ville qui comporte des éléments bien plus anciens, remontant au XVII^e, au XVI^e siècle, parfois à la fin du moyen âge. A en croire des rapports officiels, il n'y aurait là que de l'architecture « roturière » (*sic*), bien en dessous de celle du Marais, sans « hôtels ». Les hôtels n'y ont pourtant pas manqué (moins vastes que dans les faubourgs parce qu'il y avait moins de place) et il en reste plus d'un spécimen, dont les belles photographies de M. Liot nous donnent de magnifiques images: hôtels de La Porte, 25, rue du Jour, de Sémonville, 58, rue Quincampoix, Pajot d'Ozembray, 3, rue des Déchargeurs, de Villeroy, 34, rue des Bourdonnais, Dupin, 68, rue Jean-Jacques Rousseau. Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la mode a délaissé les Halles. Alors on y a bâti des immeubles, souvent d'une qualité exceptionnelle par leur composition, le décor sculpté de leurs façades, l'élégance de leurs ferronneries et qui subsistent en séries entières, rue de la Ferronnerie, rue Saint-Martin, rue Saint-Denis, rue Saint-Honoré. La Restauration y a ajouté des bâtiments, comme ceux de la rue Pierre Lescot, la Monarchie de Juillet l'ensemble homogène de la rue de Rambuteau. Tout cela constitue un prodigieux trésor d'architecture qu'il serait insensé et criminel de détruire.

Il est véritablement surprenant que l'administration des Monuments historiques qui s'était jusqu'à présent bornée à classer en tout et pour tout 4 édifices (3 églises et la fontaine des Innocents) et à inscrire à l'Inventaire supplémentaire une quinzaine de bâtiments, certains seulement en partie, n'ait pas fait procéder, avant les études d'architecture (dont l'une était pourtant présentée par le ministère des Affaires culturelles) à un recensement sérieux des richesses d'art du quartier des Halles. L'initiative privée y a heureusement suppléé. L'exposition *Trésors du quartier des Halles*, non seulement par ses photographies mais par ses plans, par les relevés de MM. Claude Charpentier et Albert Laprade, par le mouvement d'opinion qu'elle a créé, a fait une œuvre des plus utiles.

Michel Fleury

(1) Exposition de photographies, de relevés et de plans, organisée sous le patronage de l'Association nationale pour la protection des Villes d'Art et la Société pour la protection des paysages, par le Comité d'action pour la rénovation et la restauration du Centre de Paris, l'Union des Champeaux, l'Association pour la participation des propriétaires à la rénovation et à la restauration du quartier des Halles, l'Association du Commerce et de l'Industrie des centres Saint-Martin et Montrophes (jusqu'au 29 avril, ouverte le samedi et le dimanche de 12 à 20 h. et le lundi de 17 à 20 h.; fermée du 6 au 15 avril. Cloître des Billettes, 24, rue des Archives Paris, 3^e).

LES SALONS LITTÉRAIRES AU XVII^e SIÈCLE BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Cette exposition est quelque peu inattendue: il s'agissait à l'origine de commémorer la naissance d'Honoré d'Urfé, l'auteur de l'illustre Astrée et la mort de Scudéry, le poète de l'Alaric. Et voici qu'entraîné par le souvenir de ces deux auteurs dont le premier fut à l'origine du courant précieux, vigoureusement incarné par le second M. Jean Adhémar conservateur en chef du cabinet des estampes, donne une somptueuse évocation des salons littéraires français au temps des précieuses, illustrant en quelque sorte la thèse imposante et admirablement documentée de M. Roger Lathuillère sur la préciosité parue en 1966.

Il n'y a pas seulement dans la galerie Mazarine, des livres, des documents de toutes sortes, pris dans les collections inépuisables de la Bibliothèque Nationale. Les organisateurs ont été plus loin: ils ont voulu sous les voûtes peintes par Romanelli, évoquer le cadre même des assemblées précieuses. A l'aide de beaux meubles du XVII^e conservés dans des collections parisiennes, des alvéoles dressés pour la circonstance tentent d'évoquer ce que furent les fameux appartements de l'Hôtel de Rambouillet, où, allongée sur un lit de parade, trônait l'incomparable Arthénice. Accablées par le cadre prestigieux, ces pièces semblent petites et basses pour reproduire ce qu'étaient les appartements de Madame de Rambouillet, dont Tallemant nous dit qu'elle avait donné l'idée: elle voulait une grande suite de chambres, des plafonds élevés, des fenêtres et des portes hautes et larges...

Les salons précieux pour l'art ont fait plus que de préconiser les appartements nobles, spacieux et commodes, il les ont voulu peuplés d'œuvres d'art du goût le plus rare: assurément, rien n'y est nouveau. Déjà les tendances précieuses se voient dans des œuvres de peintres provinciaux comme Saint-Igny. Dans ses « Eléments de portraicture » parus en 1630, on trouve d'élégantes silhouettes de femmes, empanachées, couvertes de bijoux, des figures de jeunes gens aux grands chapeaux à plumes et à cols de dentelle qui, aussi bien que les estampes d'Abraham Bosse fort postérieures, semblent incarner le monde précieux...

Celui-ci se montre à nous sous deux aspects, comme l'a très bien écrit M. Lathuillère: d'un côté le purisme, la délicatesse, le bon usage, de l'autre l'expression riche, le style abondant. La galerie Mazarine expose des œuvres d'art où les deux tendances se manifestent. Voyons les gravures illustrant le cabinet de Monsieur de Scudéry publié en 1646: ce cabinet ne reproduit peut-être pas une collection réelle, mais un musée quelque peu imaginaire; il n'en est pas moins infiniment précieux comme témoignage du goût. Dans les planches exposées, on retrouve le groupe sculpté par le Bernin pour la Villa Borghèse: Apollon et Daphné. Cette œuvre fameuse et son auteur étaient hautement appréciés en France, où contrairement à ce que l'on affirme trop souvent, ce que l'on appelle aujourd'hui le baroque n'était point rejeté. Rampalle en 1641 mettait les œuvres du Bernin sur le même rang que celles de Michel-Ange et de Germain Pilon, et déclarait qu'elles pouvaient être comparées à celles des plus illustres sculpteurs grecs, Phidias ou Polyclète...

De ce même goût pour une vigueur toute baroque, témoigne une autre gravure exposée à la galerie Mazarine en rapport avec ce même cabinet de Scudéry: Pan et Syrinx, d'après Blomaert, prouvant l'inutilité de l'amour brutal... La version exposée à la Bibliothèque nationale est fort édulcorée, cependant, comparée à la version primitive qui avait été faite pour la galerie de Favereau; cette galerie aurait pu être évoquée à l'exposition, car ce Favereau était l'amateur pour qui Chapelain avait fait la préface de l'Adone du Cavalier Marin. Une large place est faite à cet illustre poète italien, et tout à fait à juste titre, car ce fut un grand précurseur de la préciosité dont les sources doivent être le plus souvent recherchées outre monts. L'exposition dans sa partie consacrée à *l'Astrée*, se garde bien de négliger la Diane de Montemayor, dont les estampes de l'édition française sont de Crespin de Passe. Mais les graveurs qui ont illustré au XVII^e siècle les romans et les poèmes héroïques n'ont pas su traduire, comme on le souhaiterait, les extraordinaires inventions des auteurs; ces artistes par ailleurs fort estimables ne semblent pas avoir fait grand effort pour comprendre leurs auteurs et pour donner une idée de leur monde féerique. Les illustrations de *L'Astrée* (à partir de 1633) sont tout à fait décevantes si on les compare au texte, d'autant plus qu'elles sont dues à Daniel Rabel, excellent peintre de fleurs, qui avait recueilli à ce titre des éloges mérités de Malherbe. On retrouve mal dans ses œuvres le monde séduisant et poétique des bergers et des bergères du Lignon.

Dans le monde des livres, les salons précieux se reflètent mieux avec des livres d'emblèmes, de devises, qu'ils soient manuscrits ou imprimés, et dans les livres calligraphiés. Ils sont amplement évoqués à l'exposition. Pour les devises, on montre quelques pages enluminées de façon éclatante, extraites du magnifique recueil fait pour la duchesse de la Trémouille, où chacune des quarante pages est consacrée à une devise affectée à une dame de ses amies, à commencer par la reine et en passant par Madame de Rambouillet et sa fille. Les devises qui à la fois suggèrent et dissimulent, étaient particulièrement appréciées par les milieux précieux, et il existe d'autres beaux recueils du même genre.

La fameuse *Guirlande de Julie* est toute différente: par l'inspiration d'abord, puisque si l'œuvre est délicate et recherchée, il n'y a rien de caché dans son objet qui est de glorifier Julie d'Angennes, fille de M^me de Rambouillet. A la décoration souvent brillante et surchagée des devises, s'opposent les fleurs de la guirlande, présentées seules sur la page blanche sans le moindre entourage; le calligraphe Jarry et le peintre Nicolas Robert ont réussi un chef-d'œuvre de mesure et de goût; et cependant, l'inspiration italienne de cette entreprise ne peut être méconnue; dès le mois de septembre 1633, Chapelain, qui y prit une part éminente, affirmait que cette couronne de fleurs était une imitation d'un livre de l'Italien Duguazzo: *La Ghirlanda della Contessa Beccaria*, parue à Gênes en 1595.

Jarry dut être apprécié car M^me de Rambouillet fit calligraphier des prières de sa composition par celui qui avait donné un aspect exquis aux vers galants dédiés à sa fille. Ce précieux volume a passé il y a quelques années dans une vente publique. Il donne une idée fort sérieuse des préoccupations de la fameuse Arthénice, qui ne s'intéressait donc pas qu'aux frivoles poésies de Voiture.

Un écrivain fécond, Puget de la Serre, est l'auteur du *Secrétaire à la mode* véritable bréviaire de la préciosité; lui aussi fit calligraphier ses œuvres par Jarry, assurément moins séduisantes pour leur contenu que la *Guirlande de Julie*. L'exposition montre « les Maximes de notre salut », dédiées à Mademoiselle, qui sont d'une belle exécution.

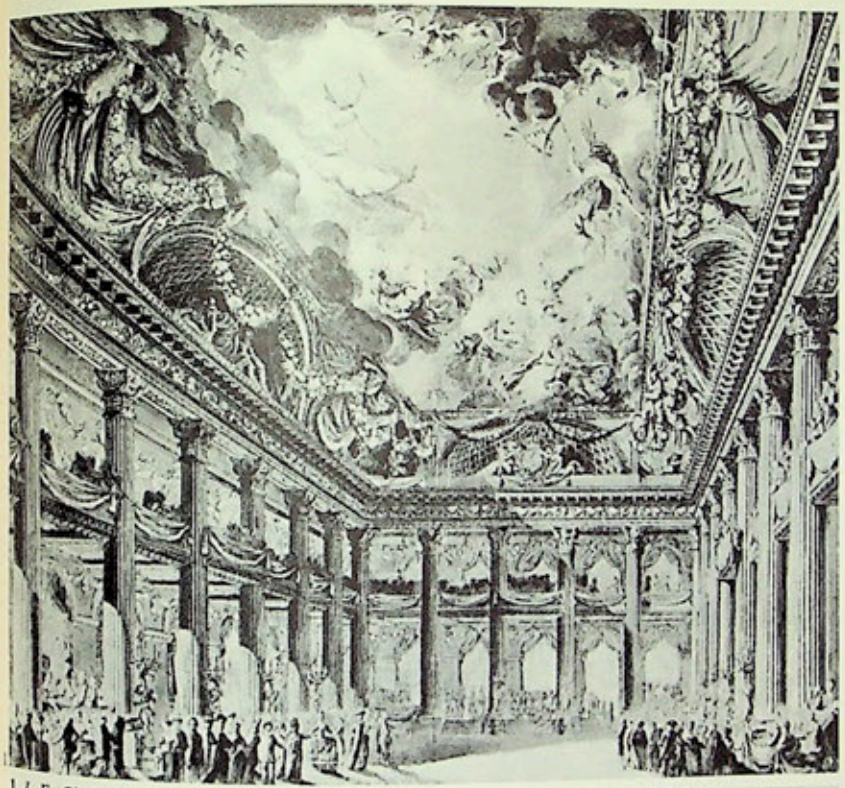
On estime généralement que les *Précieuses Ridicules* de Molière ont marqué sinon la fin, du moins le déclin de la préciosité. La manifestation de la galerie Mazarine a voulu prouver, non sans raison, qu'un profond sillage avait été creusé et que même après 1659, des manifestations d'un goût tout précieux ont lieu dans les arts: l'une des plus intéressantes étant assurément la galerie des Dames du château de Versailles, dont une vingtaine de portraits fort peu connus sont exposés. C'est une heureuse et curieuse surprise, qui donne de précieuses indications sur le décor du premier Versailles.

Bien entendu, on n'a pas eu de peine à insister sur la permanence de la prédilection dont on a continué à entourer les emblèmes et les devises. Chapelain qui fut l'un des piliers de l'hôtel de Rambouillet, resta le conseiller de Colbert et ne modifia pas son goût malgré les changements politiques intervenus... De même, nonobstant les critiques de Boileau, on reste fidèle aux horloges d'amour, aux montres d'amour... et la galerie Mazarine ne lâche son visiteur qu'après l'avoir mené jusqu'au temps de La Bruyère et Watteau.

Cette exposition est neuve, suggestive, riche. Elle excite l'esprit et provoque la recherche.

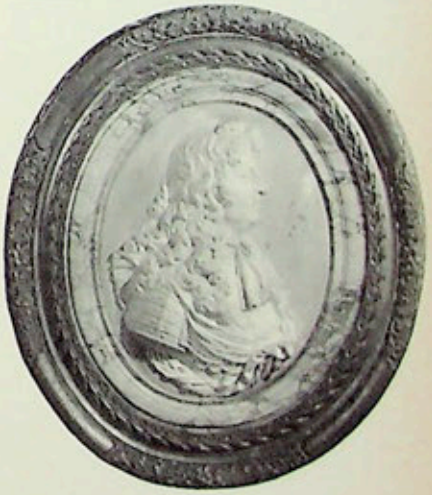
J. Vanuxem

COUP D'ŒIL SUR LES GRANDES VENTES DE LA SAISON



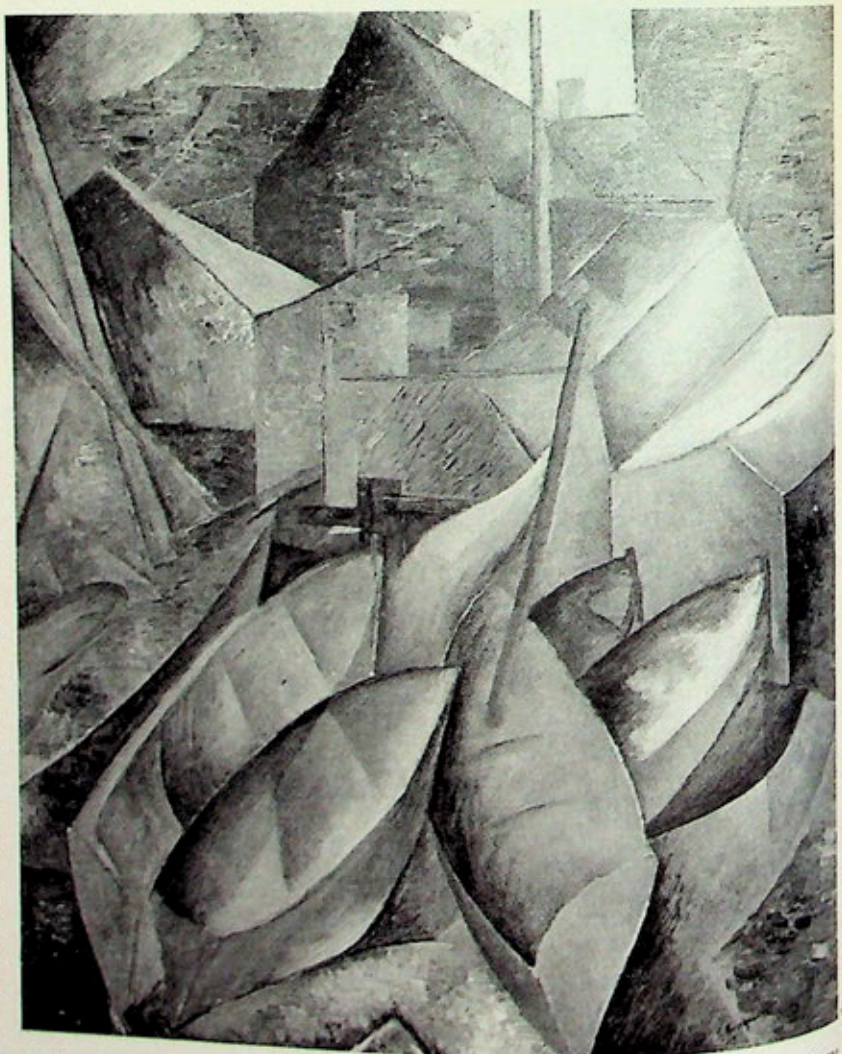
1 *J. F. Chalgrin:* « Salle de bal et de festins construite à Versailles à l'occasion du mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette ». *Aquarelle avec rehauts de gouache, 59×69 cm. Chalgrin a laissé plusieurs études pour la salle de bal qu'il construisit en 1770. Celle-ci a figuré à la grande exposition d'art français du XVIII^e^ à Berlin en 1910. Le Musée de Versailles a exercé son droit de préemption pour cette pièce vendue 35 000 francs lors de la dispersion de la collection Leroux au Palais Galliéra le 23 mars.*

2 *Edmond Bouchardon:* « Portrait de F. X. Geminiani ». *Sanguine. Signé et daté 1737. 44,5×32,3 cm. Bouchardon comme Ingres faisait de la musique pour se détendre mais avec beaucoup plus de bonheur. Violoncelliste, il fut aussi compositeur et d'après le comte de Caylus, ses œuvres étaient appréciées par les meilleurs maîtres du temps dont Geminiani. Une allégorie en l'honneur de Geminiani a figuré à l'exposition Mariette au Louvre en 1967; Bouchardon exécuta aussi plusieurs dessins pour illustrer des traités du compositeur. Cette sanguine (Londres, Sotheby, 28 mars: £ 800) a sans doute été exécutée lors d'un séjour de Geminiani à Paris. Elle a appartenu à Mariette qui, aux dires de Caylus, était un fervent collectionneur de Bouchardon. Elle est encore fixée sur la monture si caractéristique dont Mariette faisait usage pour les dessins de sa collection.*

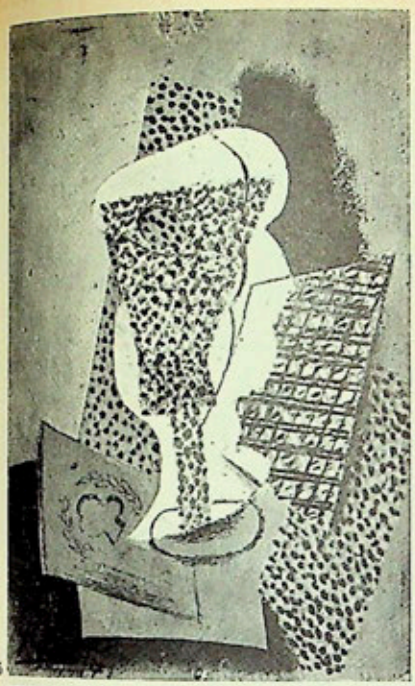


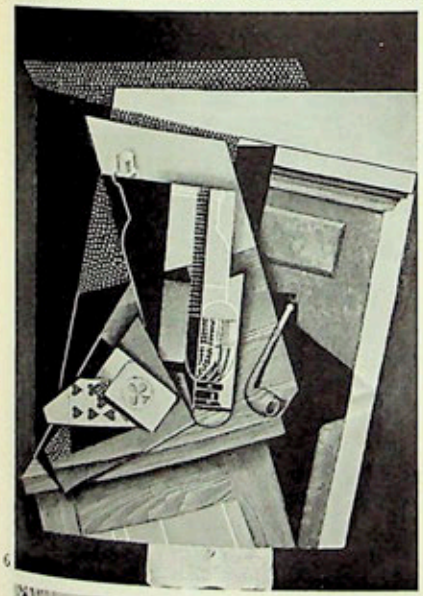
3 *Lagneau:* « Le Conteur d'histoires ». *Pierre noire et sanguine. 33×24 cm. La collection Leroux comprenait cinq dessins de cet attachant maître français dont la vie est mal connue et les dates incertaines (fin XVI^e^ début XVII^e^). L'adjudication la plus forte (13 500 frs.) a été obtenu pour ce dessin. Il avait fait partie de la collection Rodrigues et avait figuré en 1907 sous le titre « le Paysan madré » à l'exposition « Portraits peints et dessinés du XIV^e^ au XVII^e^ siècle à la Bibliothèque Nationale ».*

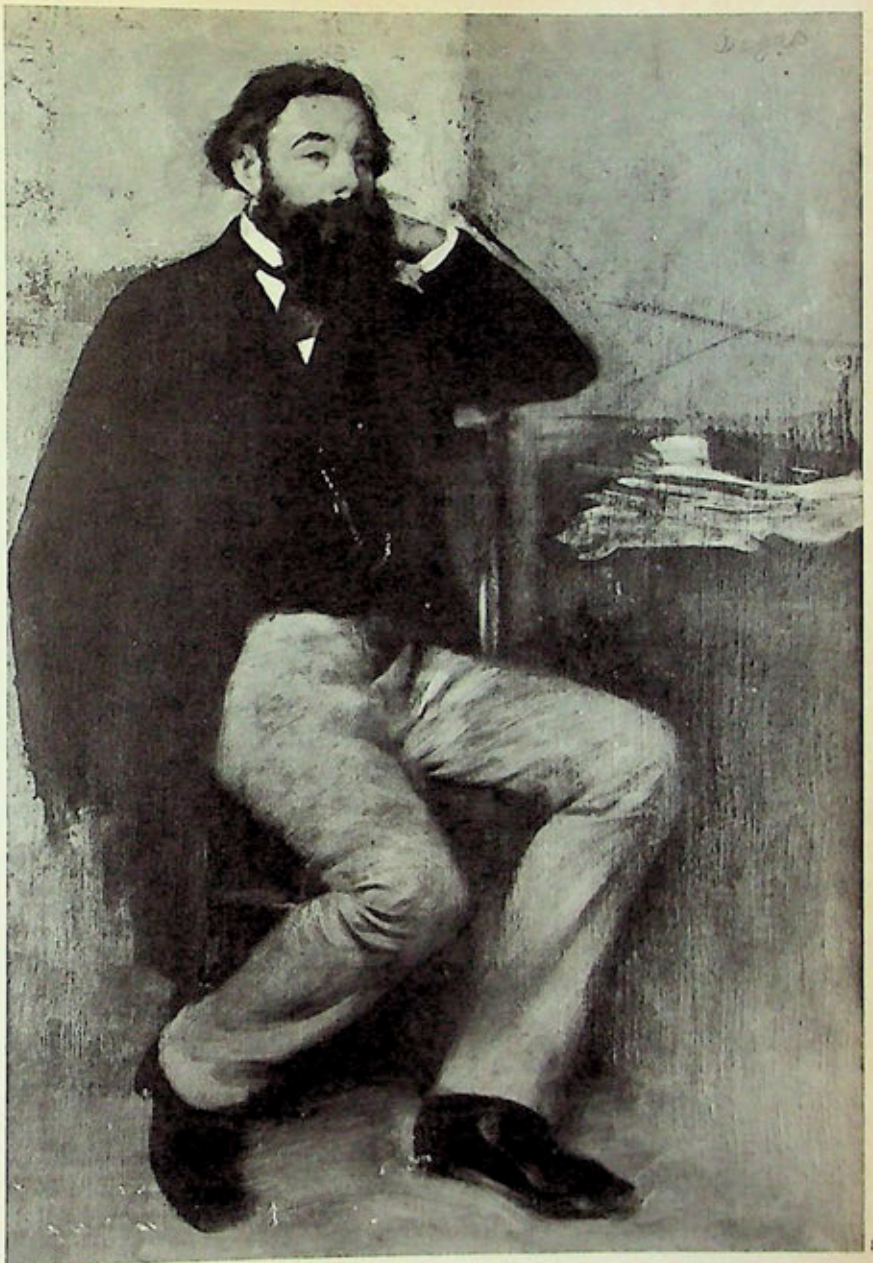
Antoine Coysevox: « Louis XIV de profil à droite ». *Médaillon en marbre blanc. Cadre en bois doré d'époque Louis XIV. 96×83 cm. Vendu 30 000 francs le 21 mars au Palais Galliéra (Vente Henry Viguier. M^es^ Ader et Picard).*



1 *Claude-Joseph Vernet:* « La Collation sur l'herbe ». *Papier marouflé sur toile. 26 × 42 cm. Entre 1754 et 1765 Vernet exécuta seize vues des ports de France sur l'ordre de Louis XV. Ce petit tableau d'une grande séduction est une étude pour le groupe central de figures de « L'Entrée du Port de Marseille », peint en 1754 et conservé au Louvre. Adjugé 61 000 francs le 23 mars lors de la dispersion de la collection Leroux au Palais Galliéra par Mes Ader, Rheims et Libert.*
2 *John Singer Sargent:* « Claude Monet peignant dans son bateau-atelier. » *Huile sur toile. 59,5 × 48,5 cm. La silhouette coupée qu'on aperçoit à droite passe pour représenter Caillebotte ou Renoir. Cette toile qui figura longtemps dans la chambre à coucher de Monet à Giverny fut ensuite donnée par Michel Monet à la fille cadette du peintre Helleu. Le prix ($ 37 500) s'explique par sa valeur sentimentale et documentaire (Parke-Bernet, New York, 3 avril.)*
3 *P. A. Renoir:* « Jeune fille de profil. » *Vers 1888. Huile sur toile. Signé en bas à gauche. 32 × 23,5 cm. La très forte enchère de 1 070 000 francs (1 177 000 francs avec les frais) a été obtenue par Me Solanet pour ce très petit tableau vendu au Palais Galliéra le 30 mars. Bien peu d'œuvres de Renoir demeurant sur le marché atteignent à ce niveau de charme et de qualité.*
4 *Georges Braque:* « Barques de pêche (Le Perrey) ». *Huile sur toile. 91,5 × 73 cm. Cette très belle toile caractéristique de la première période cubiste du peintre a été adjugée $ 132 000 chez Parke-Bernet à New York le*







3 avril. En 1965, elle avait été mise en vente chez Parke-Bernet également, par la veuve du peintre chilien Marius de Zayas, ami d'Apollinaire et des Cubistes. Elle avait réalisé alors $67 500.

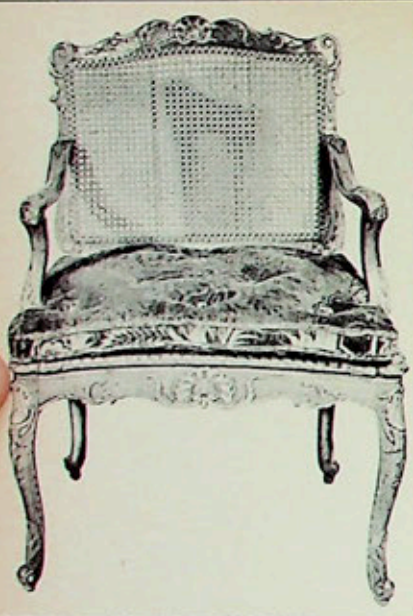
5 *Pablo Picasso:* «Verre et dos de carte à jouer.» *Huile sur carton. 24,7×15,8 cm. Signé et daté 1914. Ce très séduisant petit tableau qui n'est pas sans rappeler la célèbre sculpture du Verre d'absinthe appartint à Rolf de Maré, le maître de ballet suédois qui posséda plusieurs œuvres très importantes de la grande peinture du XX^e siècle. Il a été vendu $40 000 le 3 avril chez Parke-Bernet.*

6 *Juan Gris:* «Nature morte au poème». *Signé et daté 11-15. Huile sur toile. 80,5×65 cm. Cette très importante et très belle œuvre de Juan Gris, vendue $120 000, le 3 avril chez Parke-Bernet, comporte à la partie inférieure un poème de Pierre Reverdy en trompe-l'œil. Son texte est probablement emprunté aux Poèmes en prose pour lesquels Juan Gris exécuta quelques illustrations à l'aquarelle en 1915. D. H. Kahnweiler indique que le livre fut publié à compte d'auteur la même année et qu'aucun exemplaire n'en subsiste.*

7 *Pablo Picasso:* «Femme nue sur un lit.» *Panneau. 36,5×37 cm. Signé au dos. Ce panneau peint à Paris dans l'été de 1907 fait partie de la série des œuvres qui devaient culminer avec les Demoiselles d'Avignon. Après avoir été longtemps en Allemagne, il fut acheté également par Rolf de Maré, le 3 avril, il a été adjugé $72 000 chez Parke-Bernet à New York.*

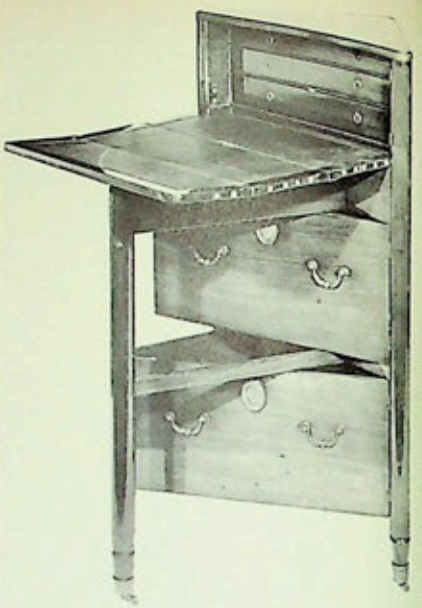
8 *Edgar Degas:* «Portrait d'Alfred Niaudet». *Huile sur toile. 46×32 cm. Signé en haut à droite (signature postérieure). Cette toile d'une admirable qualité date probablement de 1877. Elle représente un grand ami de Degas et était demeurée jusqu'à présent dans la famille du modèle. Elle a été adjugée 700 000 francs (770 000 avec les frais) le 30 mars au cours d'une vente dirigée par M^es Ader et Picard au Palais Galliéra. Ce prix important pour un petit tableau dont le sujet peut passer pour «difficile» s'explique par la très haute qualité de l'œuvre.*

1



2

3



4

5

6

1 Fauteuil d'époque Régence *faisant partie d'une paire, à dossier et ceinture incurvés, en bois naturel partiellement doré. Décor de coquilles et fleurons. Pieds cambrés. Coussins mobiles en velours rouge du XVIII^e siècle. Vendu 35 000 francs le 21 mars au Palais Galliéra (vente Henry Viguier).*

2 *Rare* petite table de forme mouvementée, *en bois de placage marqueté en feuilles, estampillée deux fois. B.V.R.B. Elle présente un tiroir en ceinture formant écritoire. Le dessus, mobile, forme meuble à bijoux. Pieds cambrés réunis par une tablette. Ornements en bronze doré marqué du C. couronné. Hauteur: 70 cm. Largeur: 33,8 cm. Vendu 180 000 francs (198 000 fr. avec les frais) le 21 mars au Palais Galliéra (Vente Henry Viguier).*

3 *Petit* secrétaire de voyage *de forme triangulaire, d'époque Louis XVI, attribué à J. Fr. Leleu. Un abattant à la partie supérieure se développe pour former bureau et dissimule trois petits tiroirs. Hauteur: 82,5 cm. Largeur: 49 cm. Vendu 50 000 francs au Palais Galliera, le 21 mars (vente Henry Viguier).*

4 Timbale en vermeil *de forme tulipe à piédouche décorée de filets et rubans appliques de vignes et de roseaux sur le corps, amati sous le col, par Pierre-Louis Regnard. Paris, 1756. Cet admirable exemple d'orfèvrerie parisienne du temps de Louis XV a obtenu l'enchère de 75 000 francs, remarquable pour une pièce de ce genre (Vente Henry Viguier, Palais Galliéra, 21 mars).*

5 Cloche couvre plat *par Jacques Nicolas Roettiers, Paris, 1770. Diam. 38,5 cm. Cette cloche était la principale pièce d'argenterie de la Cour de Russie figurant dans la collection Viguier qui a été dispersée au Palais Galliéra le 21 mars. Elle faisait partie du service commandé par Catherine II pour son favori le prince Orloff; l'exécution de ce service fut dirigée par le sculpteur Falconet. Souvent exposée et reproduite, cette cloche était vendue avec le plat sur lequel elle était disposée. Ce plat rond en argent à contours (diam. 48,5 cm) a été également exécuté en 1770 et porte le poinçon quelque peu effacé d'Edme-Pierre Balzac. Il a été gravé postérieurement aux armes impériales de Russie. Pour ces deux pièces M^es Ader et Picard ont obtenu l'importante enchère de 157 000 francs (172 700 frais compris).*

6 *Très rare* guéridon rond, *en acajou d'époque Louis XV, portant l'estampille de Canabas. Il présente deux tiroirs dont l'un forme écritoire et deux tirettes en ceinture. Dessus de marbre blanc et plateau mobile à double face. Hauteur: 72 cm. Diamètre: 99 cm. Vendu 36 000 francs le 21 mars au Palais Galliéra (vente Henry Viguier).*

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR
53

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hu

A PARIS: DECOR D'HIER

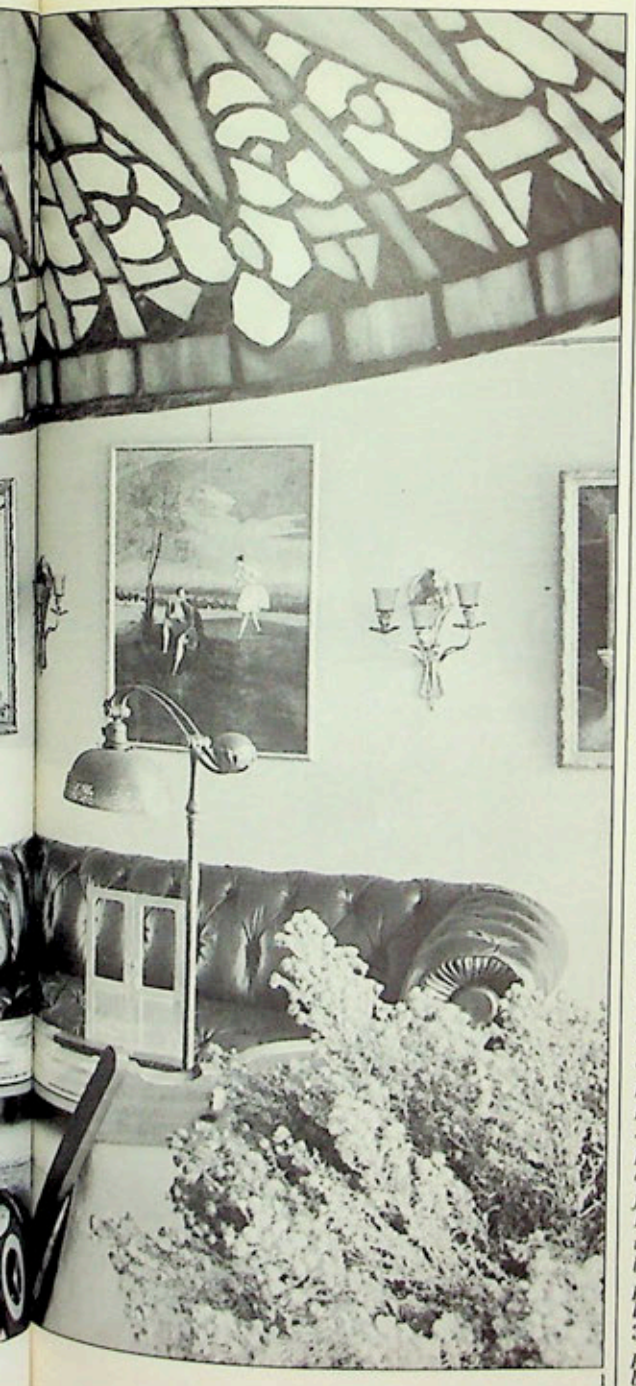
Ce sont les femmes célèbres... du XIXe siècle qui peuplent l'appartement du chorégraphe Jacques Chazot « J'ai commencé avec la danse », dit-il, « il y a près de vingt ans, et puis, j'ai continué. Pour moi, un objet, c'est sacré, et deux, c'est une collection.... Je suis parti d'une passion: George Sand. J'aime son époque, les gens qu'elle voyait, sa façon de vivre, ses maisons; je connais Nohant. Mais beaucoup de gens sont passionnés par George Sand: tous les amateurs de Musset, de Chopin, de Delacroix. Cela devient très difficile de trouver des pièces de collection dans ce domaine. Je me suis donc dit: tant pis, il faut trouver autre chose, et je me suis mis à la recherche des femmes célèbres de son époque. Je les ai toutes, sauf celles de la famille impériale, parce qu'elles sont trop nombreuses et sans aucun intérêt (pour moi). J'ai tout de même un tableau peint par la princesse Mathilde, parce que je l'ai trouvé. Mais je suis passionné par toutes les autres, surtout les danseuses bien entendu.

Je crois, par exemple, être le seul à posséder au complet la collection de bronzes dus au sculpteur Jean-Auguste Barre. Ce sont, à part Rachel, toutes les danseuses du XIXe siècle: Fanny Elssler, Marie Taglioni, Emma Livry, et une Orientale qui s'appelle Amany. J'ai trouvé cette statuette sur le socle de laquelle était inscrit, en lettres arabes, le nom « Amany », et puis j'ai vu la signature de Barre, sculpteur de Napoléon III. Je l'ai achetée. Même au musée de l'Opéra, personne ne savait qui était Amany. Puis, au cours d'une soirée de ballet, quelqu'un est entré dans ma loge et m'a dit: « Monsieur, il paraît que vous avez Amany? » Il connaissait tout sur le ballet du Second Empire et il m'a expliqué qui elle était: la première bayadère venue en France. Pendant trois mois elle a dansé au théâtre des Variétés et Théophile Gautier parle d'elle à plusieurs reprises. C'est son exemple qui incita Marie Taglioni à danser la Bayadère. Amany, elle, a été un peu traînée dans la boue. On l'a traitée d'anthropophage parce qu'un jour elle avait attrapé une broche en groseilles de verre que portait George Sand, et qu'elle avait fait mine de les manger. Naturellement, les journaux en ont fait toute une histoire. Amany est allée ensuite danser à Londres, où elle s'est suicidée. Sa carrière a donc été très courte, mais elle a influencé la mode. Je suis très fier d'être le seul à l'avoir. Toutes ces dames sont de Barre, sauf le petit bronze avec des crotales, représentant Cléo de Mérode, qui est postérieur: mais c'est un cadeau de Cléo et c'est pour cela qu'il est ici. Car en principe, pour ce que j'achète moi-même, je m'arrête à 1900. Je me donne beaucoup de mal. Les marchands me préviennent quand ils ont quelque chose pour moi. Souvent, c'est très agaçant: on me dit « j'ai un portrait de George Sand, il a toujours été dans la famille, il n'y a pas de question, c'est elle ». J'arrive, je vois quelque chose qui pourrait être à la rigueur Voltaire déguisé en femme, mais jamais George Sand. Pourtant les gens sont de bonne foi, parce qu'un jour, quand ils étaient enfants quelqu'un a dit: « C'est fou, on dirait George Sand », puis « on m'a dit que c'était George Sand », puis c'est devenu George Sand. Et les gens sont furieux quand on leur dit le contraire. Je ne cherche d'ailleurs pas seulement George Sand; je suis toujours à l'affût de tout: des bustes de Rachel, de la Malibran, des portraits de Sarah Bernhardt, etc. Pour tout le monde, Sarah est une dame 1900. En fait, c'est une dame du Second Empire. Elle a joué devant l'Empereur aux Tuileries. En 70, elle a transformé le théâtre de l'Odéon en hôpital, et quand elle a créé l'Aiglon, en 1900, elle avait 56 ans. C'est là que je m'arrête, pour le moment. Mais on ne sait jamais... Si je trouve un jour une femme célèbre du XVIIe siècle, je vais peut-être élargir le champ de mes recherches...

Une lampe de Tiffany éclaire, à gauche, devant une série de photographies de Cléo de Mérode, un bronze représentant la main de Sarah Bernhardt avec celle de son amie Louise Abéma, et qui porte leurs deux signatures. A droite, le buste d'Hortense Schneider, par Injalbert, et une photo de la Pavlova, à laquelle Jacques Chazot tient beaucoup parce qu'il la trouve très vivante, naturelle, et qu'elle lui a été donnée par un maître de ballet russe. L'affiche est celle d'une soirée de gala donnée à Londres en 1850, au profit d'une grande cantatrice de l'époque, Madame Frezzolini. Elle-même participait au spectacle, avec les plus grands artistes du temps, et notamment Marie Taglioni.

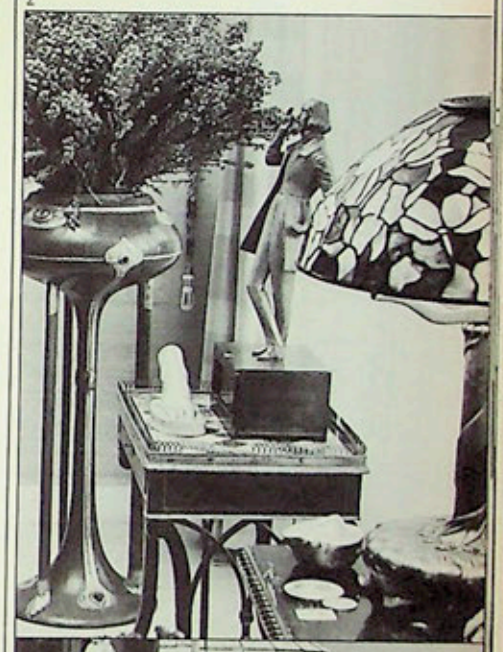
Photographies Marc Lavrillier

Second Appearance of Mlle FREZZOLINI
GRAND EXTRA NIGHT,
AMALIA FERRARIS,
and M. CHARLES.
Madlle. PARODI.
Madame GIULIANI.
Madame SONTAG.
Signor COLETTI.
Signor CALZOLARI.
Signor F. LABLACHE.
Signor LABLACHE.
Director of the Music and Conductor, Mr. BALFE.
LA ESMERALDA
GRAND PAS DE TROIS,
LES GRACES.
Euphrosyne-Mlle. CARLOTTA GRISI
Mlle. MARIE TAGLIONI
Mlle. AMALIA FERRARIS



1

2

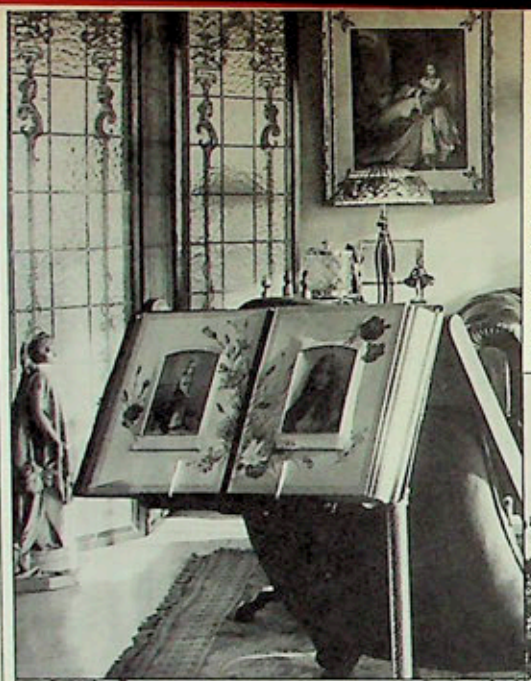


3

1 *Vue d'ensemble du salon. A gauche, sur le meuble d'appui, la série complète des statuettes en bronze de Jean-Auguste Barre, représentant les danseuses célèbres du Second Empire : au centre Fanny Elssler, entre Marie Taglioni dans « la Sylphide » (cachant la danseuse orientale Amany) et Emma Livry. Sur le mur, derrière les statuettes, un ensemble de peintures et de dessins exécutés par des femmes célèbres : un paysage de la Malibran et son autoportrait, Marie d'Agoult par sa fille, Pauline Viardot et Marceline Desbordes-Valmore par George Sand, Rachel par elle-même et un tableau de la princesse Mathilde. Le paravent, au fond, est fait des vitrages intérieurs de la salle Gaveau, enlevés sans doute au cours d'une réfection. Au-dessus du canapé, à côté du portrait de la comtesse de Castiglione (voir page 47), celui de Marie Taglioni avec son frère, dans « la Sylphide ». Sur la table basse, la maquette en cuivre faite pour les portes des wagons de métro. Au premier plan, sur le bureau qui est une table de baccarat Napoléon III, un bougeoir fait avec un boulet de canon du Siège de Paris.*

2 *La statue d'Alfred de Musset, en plomb, est équipée d'une soufflerie intérieure : quand on met une cigarette dans la pipe, le poète fume ! Au-dessous, un moulage du pied de Rachel. Jacques Chazot raconte à son propos : « J'ai voulu l'avoir il y a quinze ans. Je n'ai pas pu à ce moment-là. Et puis, je l'ai retrouvé. J'étais sûr que je finirais par l'avoir, les objets qu'on désire finissent toujours par revenir à vous. » La grande jardinière est un travail autrichien, en bois incrusté d'étain et de pierres dures, donnant l'aspect du galuchat.*

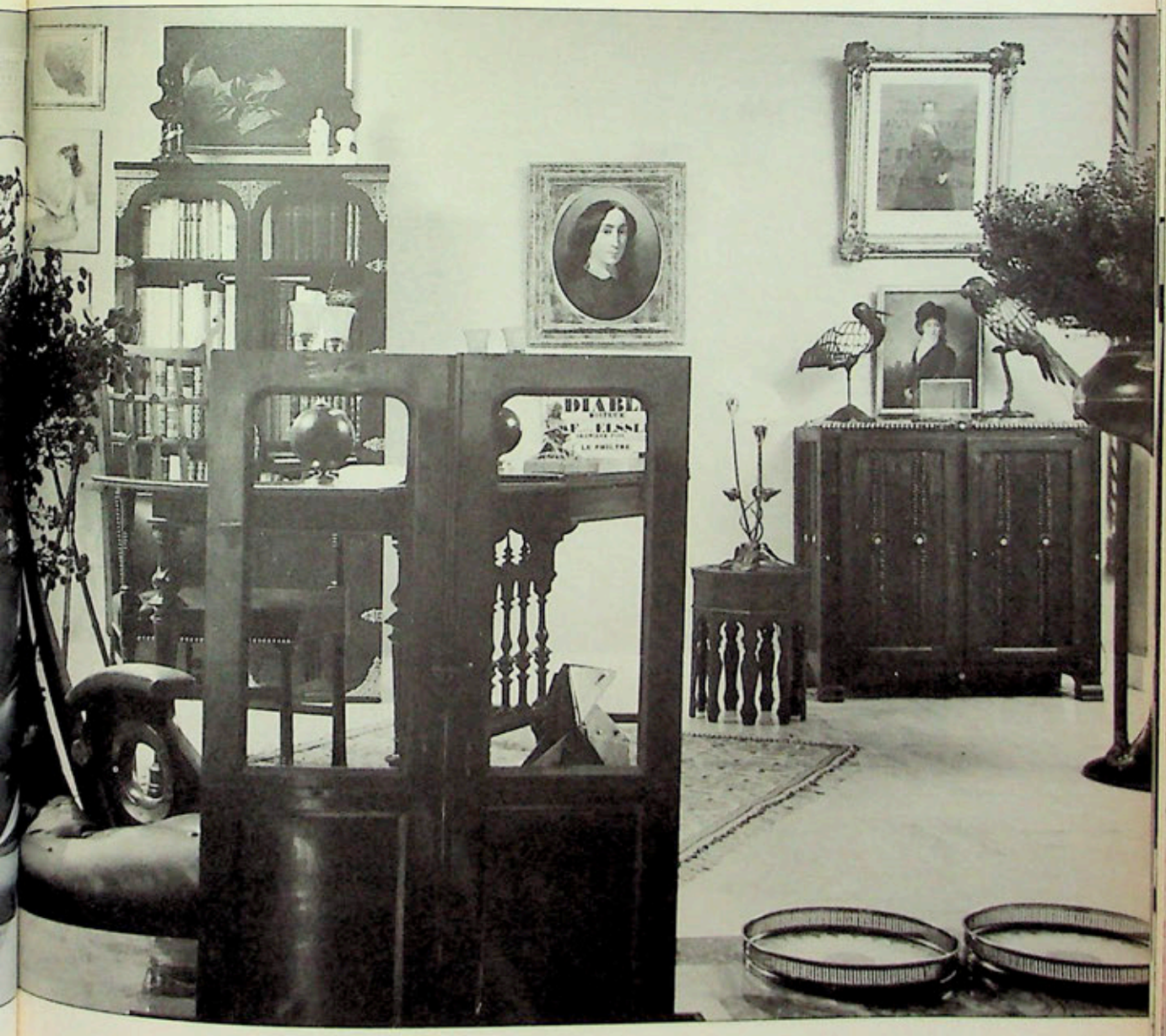
3 *On retrouve sur cette photographie les petits bronzes montrés page ci-contre. Celui de droite, plus tardif que les autres, représente Cléo de Mérode. Dans la vitrine, une série de cocottes à tête de femme, en porcelaine de tons pastel. Sur le mur, à droite, un dessin de Théophile Gautier repré-*



1 *Détail du salon, montrant, au premier plan, un album aux marges enluminées, contenant une très rare série de photographies de femmes célèbres, par Nadar, Disderi, etc. Jacques Chazot possède aussi une photo de George Sand particulièrement attendrissante au dos de laquelle on peut lire « quatre douzaines émaillées, deux douzaines non émaillées. Vente autorisée, George Sand ». C'était pour le marchand de souvenirs de la Châtre. Au fond, le portrait de la comtesse de Castiglione et, sur le sol, près du paravent de verre, la Castiglione encore, en « Reine d'Etrurie », par Carrier-Belleuse.*

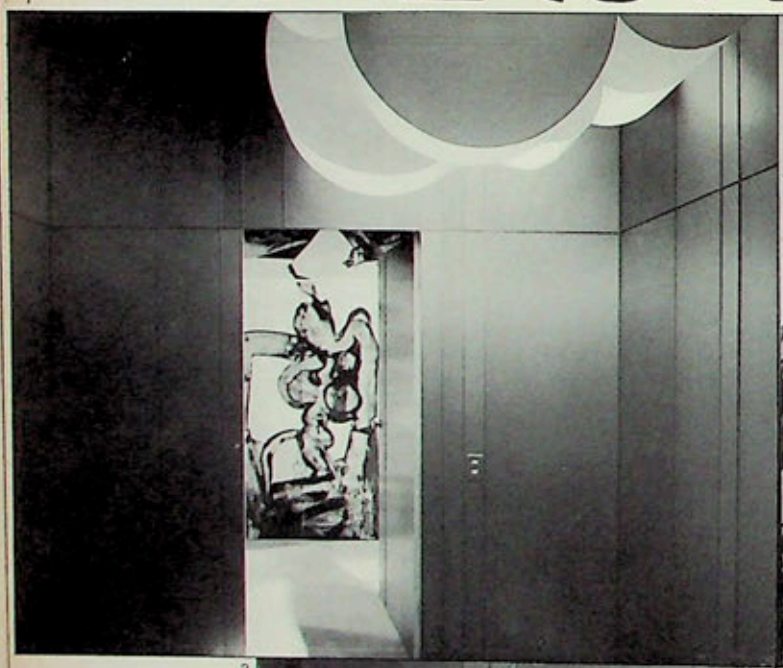
2 *Sous le médaillon en plâtre de George Sand, derrière une lampe de Tiffany, une facture de modiste adressée à Cléo de Mérode par « la Maison Nouvelle », rue de la Paix : le total s'élève à la somme astronomique de 8 500 frs actuels ! La main de bronze, en bas, est celle de George Sand. Elle est posée sur un sac qui a appartenu à la Malibran.*

3 *Autre vue d'ensemble du salon, montrant, au premier plan, la maquette des portes du métro. La jardinière dissimule en partie un authentique fauteuil de bateau anglais fin de siècle. « Il est en parfait état, dit Jacques Chazot, c'était l'époque où les bateaux étaient très bien entretenus... » Le tableau accroché au-dessus de la bibliothèque, au fond, est une nature morte peinte vers 1850 et représentant des livres de George Sand et de Musset. A gauche, les portraits de Cléo de Mérode et de George Sand qu'on voit sur la photo en couleurs de la page 45. Sur le haut du meuble, à gauche, un buste d'Emile de Girardin, sculpté par Sarah Bernhardt ; à droite, une statuette de Clésinger, gendre de George Sand, représentant Rachel. Au centre, un beau portrait anonyme de George Sand et, au-dessus du portrait de Vestris (voir page 46), celui de Rachel, qui est dédicacé. Sur le guéridon bas, une lampe en forme de pissenlit, aux globes pointillés d'or. A travers la maquette des portes du métro, on aperçoit la cocotte en métal faite par le sculpteur César, pour répondre aux cocottes satiriques de porcelaines qu'on voit dans la vitrine page 49.*



A MILAN: DECOR FUTUR

1



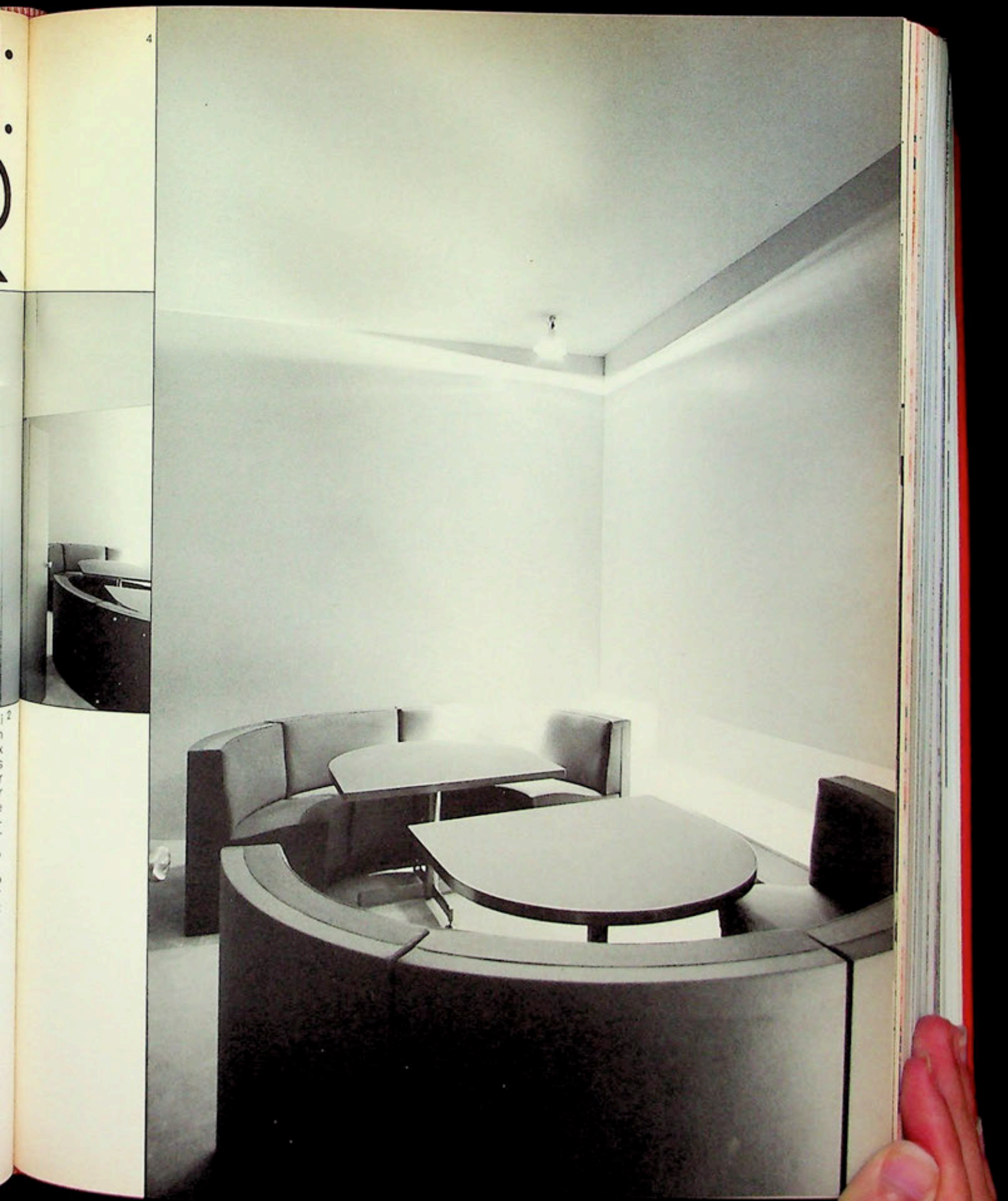
3

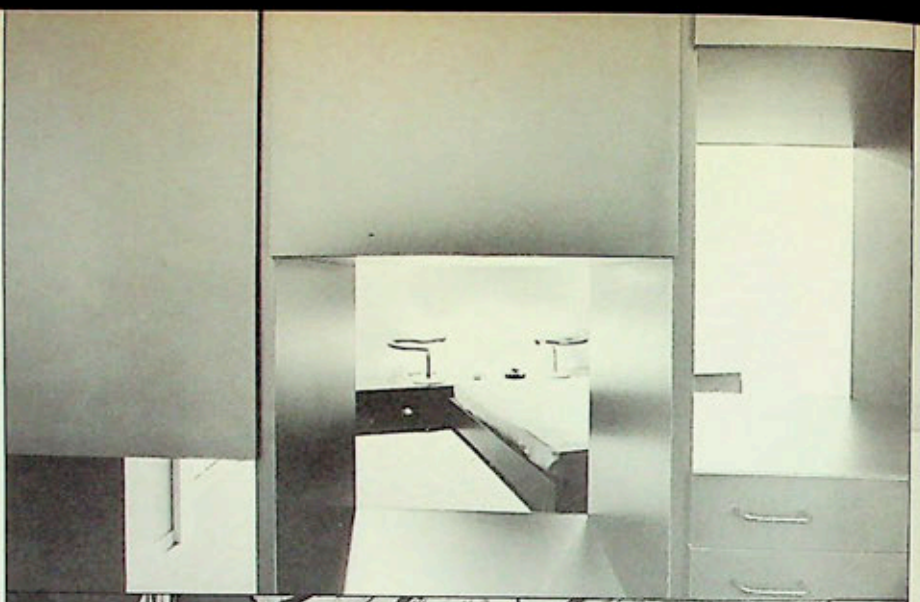
Photographies Marc Lavrillier

L'appartement que l'architecte Marcello Pietrantoni et Carla Venosta viennent d'installer à Milan pour un jeune industriel est situé dans un palais ancien, aux grandes fenêtres, aux plafonds élevés. Bien que ces éléments aient été maintenus, l'agencement intérieur paraît totalement libéré des contraintes imposées par les structures préexistantes: l'organisation adoptée reflète la volonté de rompre avec les conceptions traditionnelles d'ordonnance et de distribution, pour élaborer une manière différente « d'habiter » l'espace, adaptée aux nécessités, aux rythmes de demain. L'agencement des volumes, dessinés par Marcello Pietrantoni, la répartition des éléments créés par Carla Venosta (réalisation Allestimenti Ponti), le choix des matériaux et des couleurs, répondent au même souci de créer une ambiance unifiée, ouverte, animée et détendue à la fois.

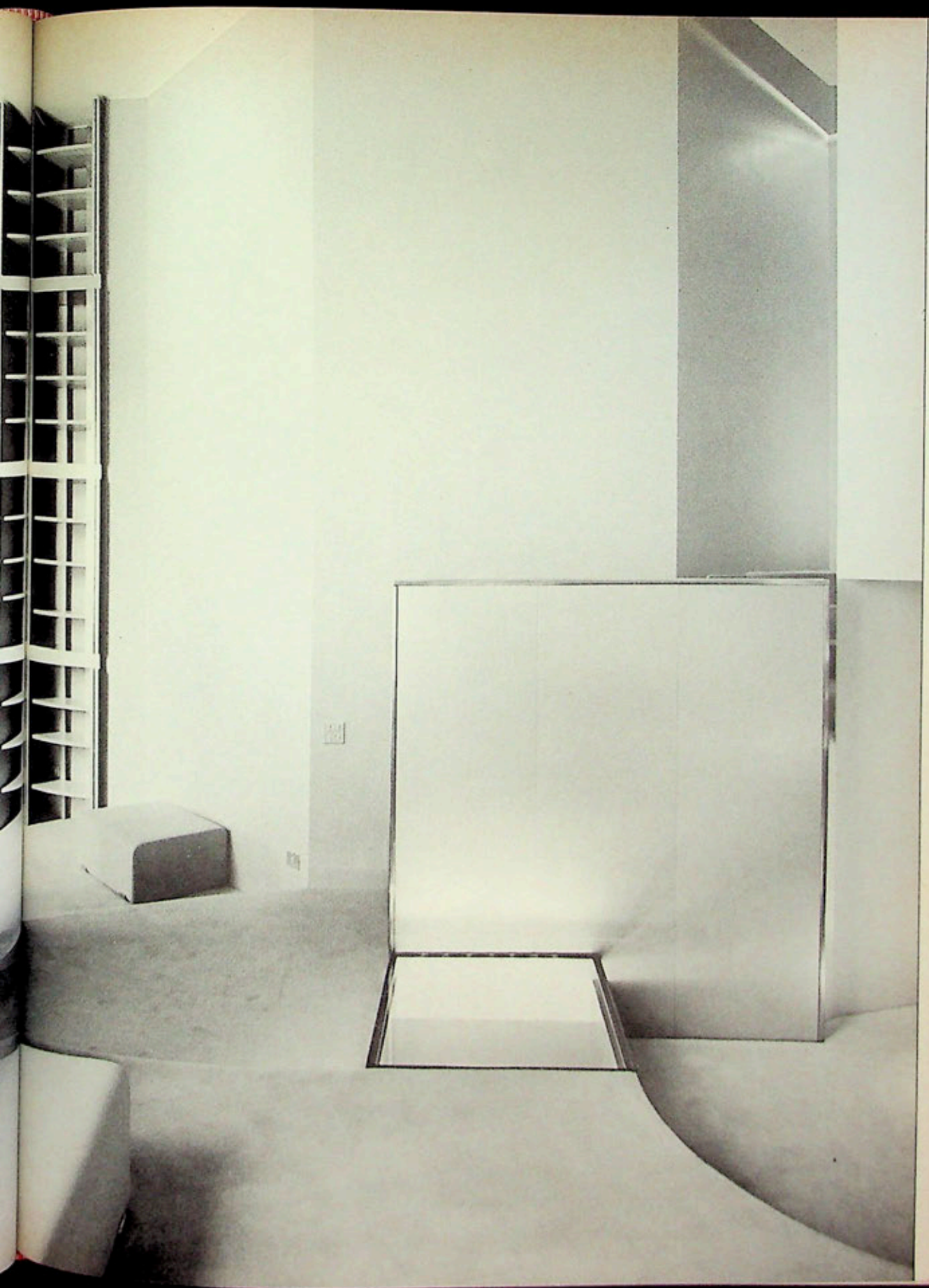
2

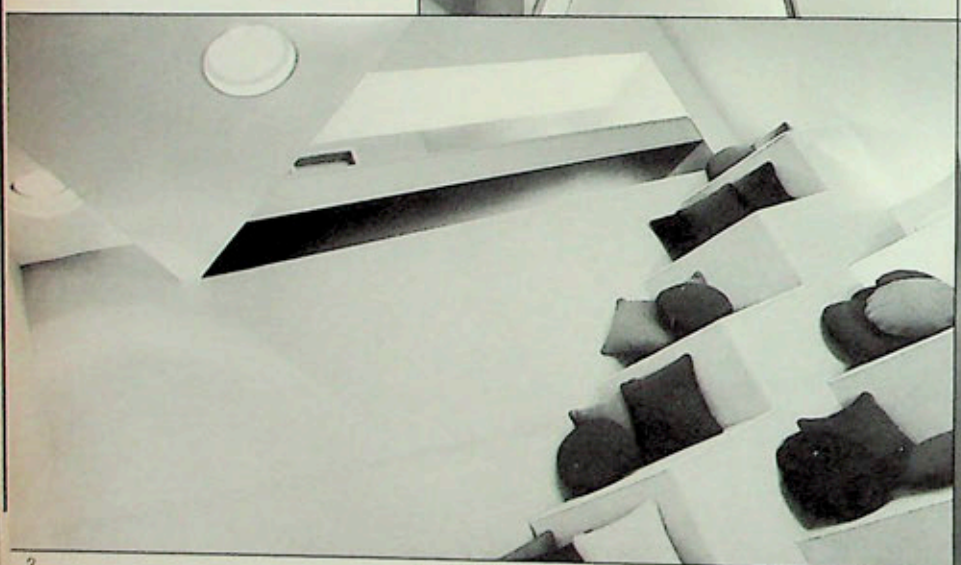
1-2 Dans l'entrée, les parois en lamifié couleur bronze très clair (Piriv-Pirelli), soulignées de lames verticales en acier anodisé bleu, contrastent avec les volumes arrondis, couleur rose fraise, du luminaire en persplex. L'ensemble allie la rigueur architecturale des années 1930 aux inventions de formes et de couleurs psychédéliques (Réalisation Allestimenti Ponti). Derrière la porte, à gauche, on aperçoit les peintures de Valentino Dionisi dans le hall reliant la chambre et le salon. 3 Le vestiaire, fermé par une porte incurvée, est couvert de feutre couleur fraise écrasée (Pozzoli, Milan). Eclairage intérieur au néon. 4 Carla Venosta a créé pour la salle à manger deux éléments de table, en demi-ovale, et deux banquettes de même forme, constituant un double « amphithéâtre ». L'armature en acier de cette banquette est recouverte de feutre turquoise (Exécution Allestimenti Ponti).





1 *Les parois du hall, entre la chambre et le salon, sont entièrement couvertes de peintures dues au jeune artiste milanais Valentino Dionisi.* **2** *La chambre à coucher, vue à travers le placard en print anthracite qui forme la cloison du boudoir. L'armature du lit, recouvert de tweed gris (Stork), et le bloc de rangement contre le mur sont également en print anthracite. Des poignées de cuir beige équipent les tiroirs. Tous ces éléments ont été dessinés par Carla Venosta. Lampes de Marcello Pietrantoni, en acier chromé bleuté, sur un socle laqué rose saumon.* **3** *La bibliothèque est une structure de lamifié couleur bronze clair. La balustrade de l'escalier est faite du même lamifié encadré de baguettes d'acier.*





1 Le salon exprime une conception délibérément opposée à l'agencement conventionnel des « pièces de réception ». Les gradins, le pilier triangulaire en porte à faux, l'escalier contribuent à créer un volume animé en hauteur, que prolongent l'ouverture vers la salle à manger (en haut à droite) et le passage derrière le pilier. La même moquette couleur ficelle couvre le sol, les gradins (Soc. del Linoleum-Stabilmenti Vergani). Une peinture laquée et satinée de même ton accentue l'unité de l'espace. Dans cette ambiance très claire, des coussins de feutre rouge, orange et rose, posés sur les gradins, mettent des accents vifs et contrastés auxquels s'ajoute la note éclatante du bar « Carla », en lamifié noir garni de feutre rose fraise, conçu spécialement pour cette pièce par Carla Venosta (réalisé par Allestimenti Ponti). 2 Un angle du salon, montrant le haut des gradins, l'ouverture vers la salle à manger et la partie inférieure du pilier, dans laquelle est encastré un projecteur éclairant le bar. 3 L'autre partie du salon, vu du haut de l'escalier menant à la salle à manger. Les sièges sont recouverts de laine couleur ficelle dorée. Les hautes fenêtres n'ont pas de rideaux mais sont équipées de volets garnis de panneaux de feutre couleur fraise, encadrés de baguettes d'acier. A droite de la fenêtre, la lampe « Vacuña » dessinée par Eleonore Riva (Artemide). Au fond, dans l'angle, une lampe de Mangiarotti. Cendriers bleus de Gabbianelli. 4 Vue d'ensemble du salon et, au fond, de la salle à manger, avec les banquettes en ovale. La baie est traversée par un élément horizontal formant étagère, en lamifié couleur bronze clair (Pirlv-Pirelli) comme la balustrade de l'escalier, à gauche. L'ambiance lumineuse créée par les projecteurs encastrés dans les gradins ou au niveau du sol met en valeur le jeu des contrastes entre les tonalités dorées des revêtements et les accents vifs des éléments de feutre.

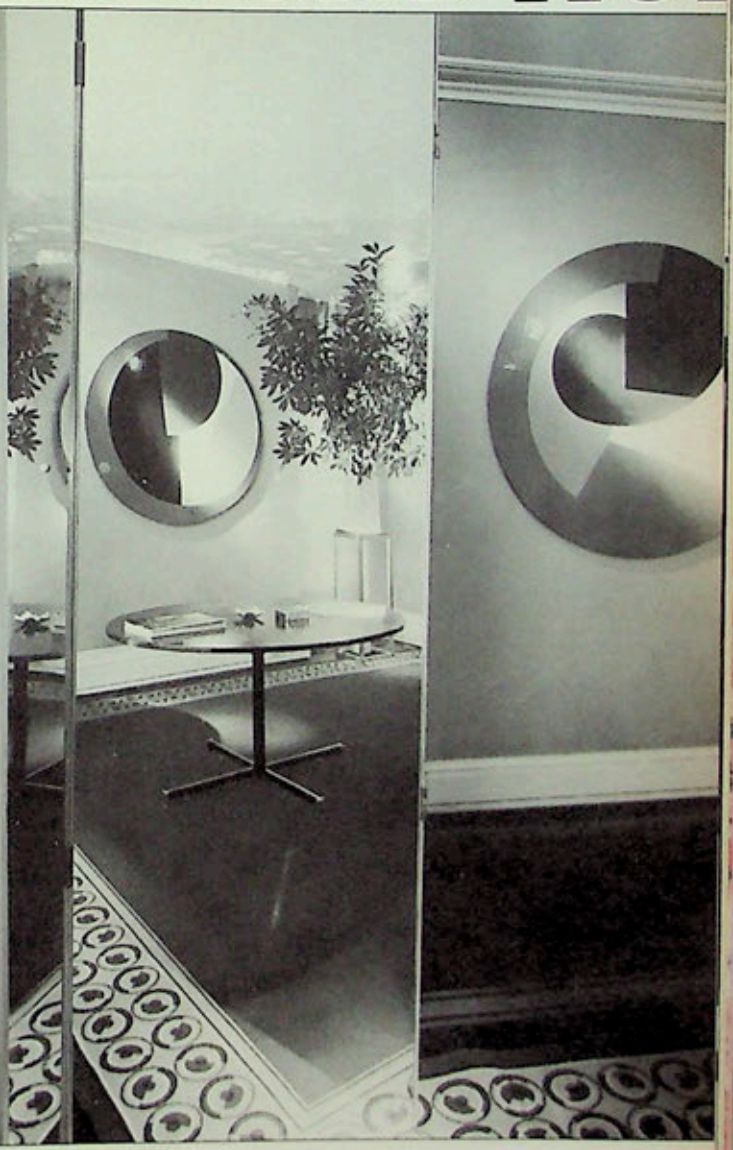
A LONDRES

La ma
– qu'
ses a
Ass.)
est un
cle qu
sous-s
tuelle
entre
ment
cette t
compl
une se
de-cha
secon
donne
une in
des je
glace-
de cou
notes
feutre,
brillan
créent
de la r

1 Les mu
Le même
sous laqu
2. Rubin
2 Reflétée
rez-de-ch
avec les c
(voir page
d'acajou
notes vive
tons rouge
petite tab

S DECOR D'AUJOURD'HUI

La maison de l'architecte J. Anthony Cloughley — qu'il vient d'installer avec la collaboration de ses associés (Garnett-Cloughley-Blakemore & Ass.) et du décorateur Rubin de C. Albrizzi — est une étroite construction du début du XIX[e] siècle qui s'élève sur quatre niveaux au-dessus du sous-sol. On y pénètre, selon la formule habituelle de l'époque, par un perron qui franchit entre deux grilles le passage menant directement de la rue au « basement ». Mais derrière cette façade traditionnelle, la métamorphose est complète: chacun des étages est occupé par une seule grande pièce, salle à manger au rez-de-chaussée, salon au premier, chambres aux second et troisième étages. Cette distribution donne, malgré la surface relativement limitée, une impression d'espace accentuée encore par des jeux de miroirs — paravents et portes de glace — qui agrandissent les pièces. Des accords de couleurs fines ou assourdies, rehaussées de notes vives, les contrastes de textures mates — feutre, moquette, tissus de laine — et de matières brillantes — acier chromé, verre ou persplex, — créent une même atmosphère du haut en bas de la maison et lui donnent son caractère.



1. Les murs de la chambre à coucher sont tendus de feutre aubergine. Le même feutre, dans un ton un peu plus clair, recouvre le lit. Table en bois laqué blanc. Le cube lumineux, en persplex, est une création de A. Rubin Albrizzi (édité par Albrizzi Design Ltd.).
2. Reflétée dans un paravent de glace, la salle à manger, située au rez-de-chaussée de la maison. Le ton « antilope » des murs s'harmonise avec les couleurs du tapis, créé par A. Rubin Albrizzi. Le tapis du salon (voir page) reprend le motif qui constitue ici la bordure. Table à plateau d'acajou sur piétement d'acier chromé (Knoll International). Les seules notes vives sont données par les tableaux ronds de Willy Landels aux tons rouge, jaune, vert et noir. Dans l'angle de la pièce, au fond, une petite table haute, en acier et verre.

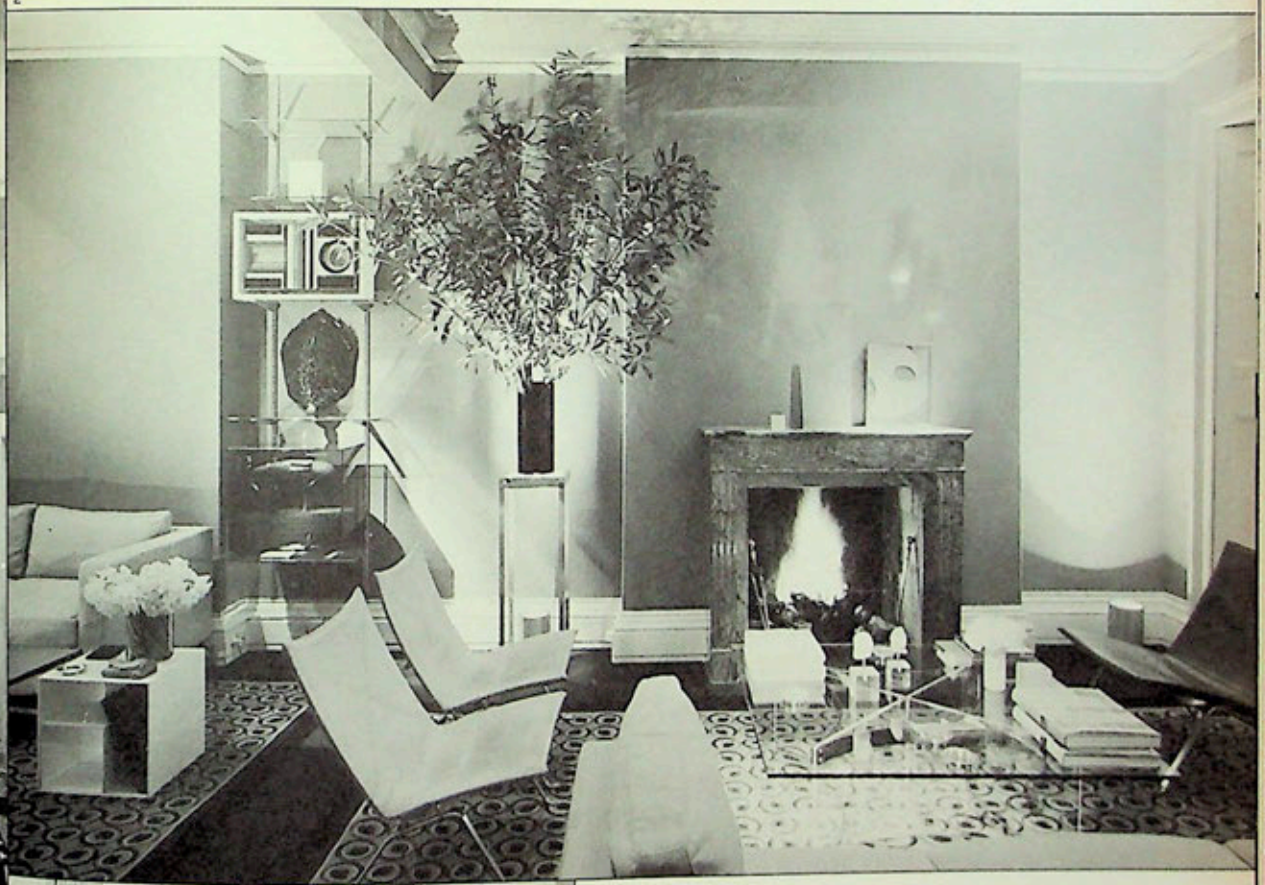
Photographies Marc Lavrillier

-2 Le salon, qui occupe tout le premier étage, comprend deux parties, l'une axée sur la cheminée XIXe en marbre gris, (ci-dessous), l'autre occupée par un long canapé et une table de verre sur tréteaux d'acier chromé (éditée par Albrizzi Design Ltd.). Les deux tapis, créés par A. Rubin Albrizzi (fabriqués par Chilfemia Carpet) accentuent la séparation des deux zones. Au fond, un paravent en glace élimine l'angle et agrandit l'espace. Canapés tendus de tissu beige sur piétement d'acier chromé. Les murs sont recouverts de feutre beige.

Devant la cheminée, une table basse à plateau de verre, sur un piétement incurvé en persplex moulé et métal chromé assemblé par vis. Fauteuils garnis de tissu beige. Sur la cheminée, près d'un obélisque en verre de Venini, un tableau de Rory McEwen, en persplex peint de plusieurs tons de gris. Sur la table haute, dessinée par A. Rubin Albrizzi, un vase noir de Venini. Plus loin, entre les deux parties du salon, une étagère en persplex et acier, avec une peinture sur persplex de Michael Haines, une carapace de tortue et, au-dessous, un objet de David Hicks, des cornes incorporées à un bloc de persplex fumé.

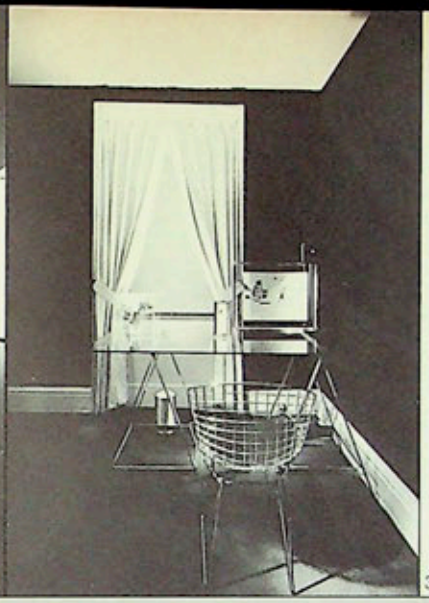
La maison de l'architecte J. Antony Cloughley, dans Chester Row, est une construction du début du XIXe siècle, typiquement anglaise, et toute en hauteur. Avec la collaboration de A. Rubin le Cervin Albrizzi et du cabinet Garnett-Cloughley-Blakemore & Ass., l'architecte a complètement transformé l'ambiance intérieure par l'aménagement, à chaque étage, d'une seule grande pièce au lieu des trois que comportait la distribution d'origine: au rez-de-chaussée, la salle à manger, le salon au-dessus et une chambre à chacun des deux étages supérieurs.

2

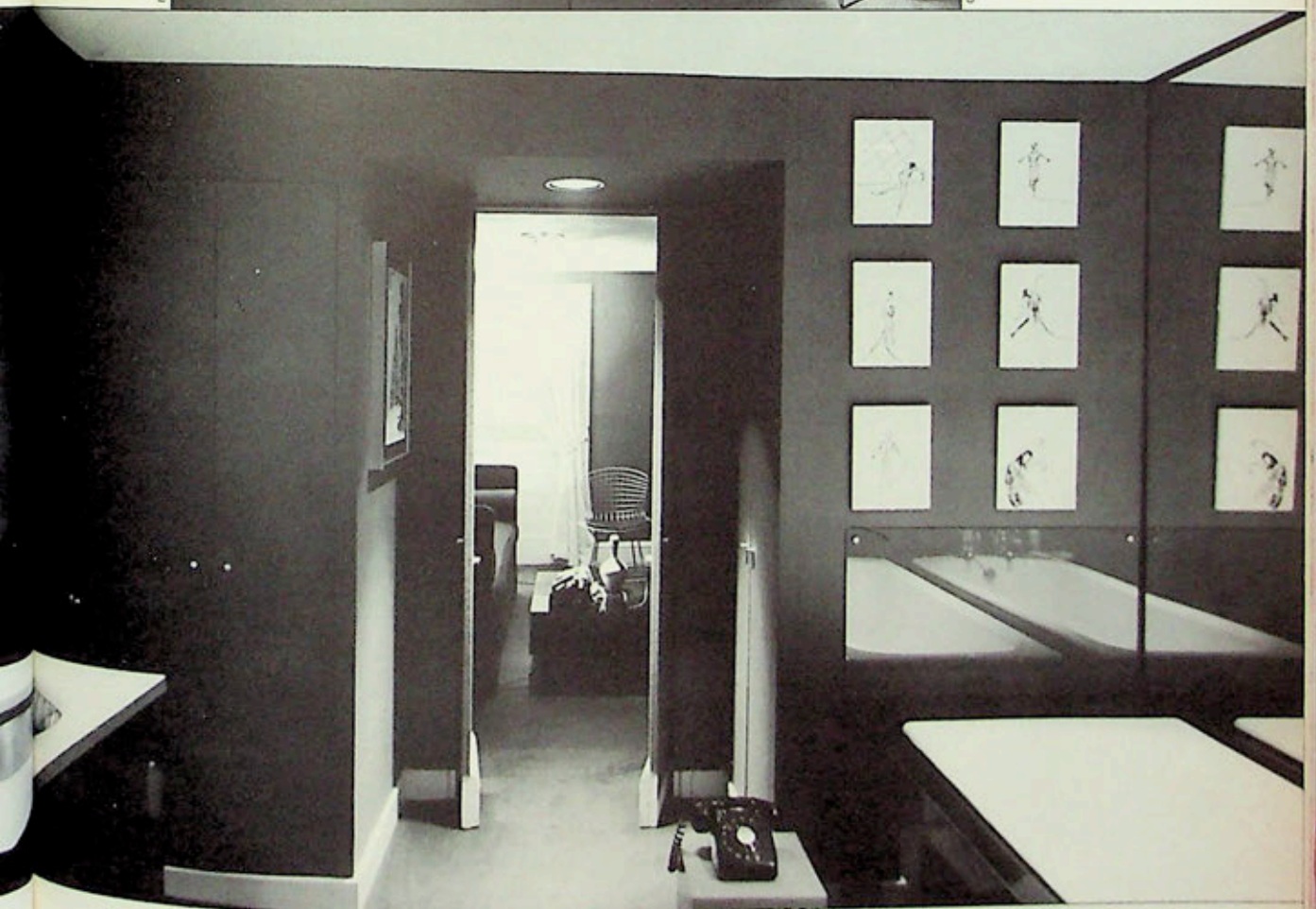


4

2



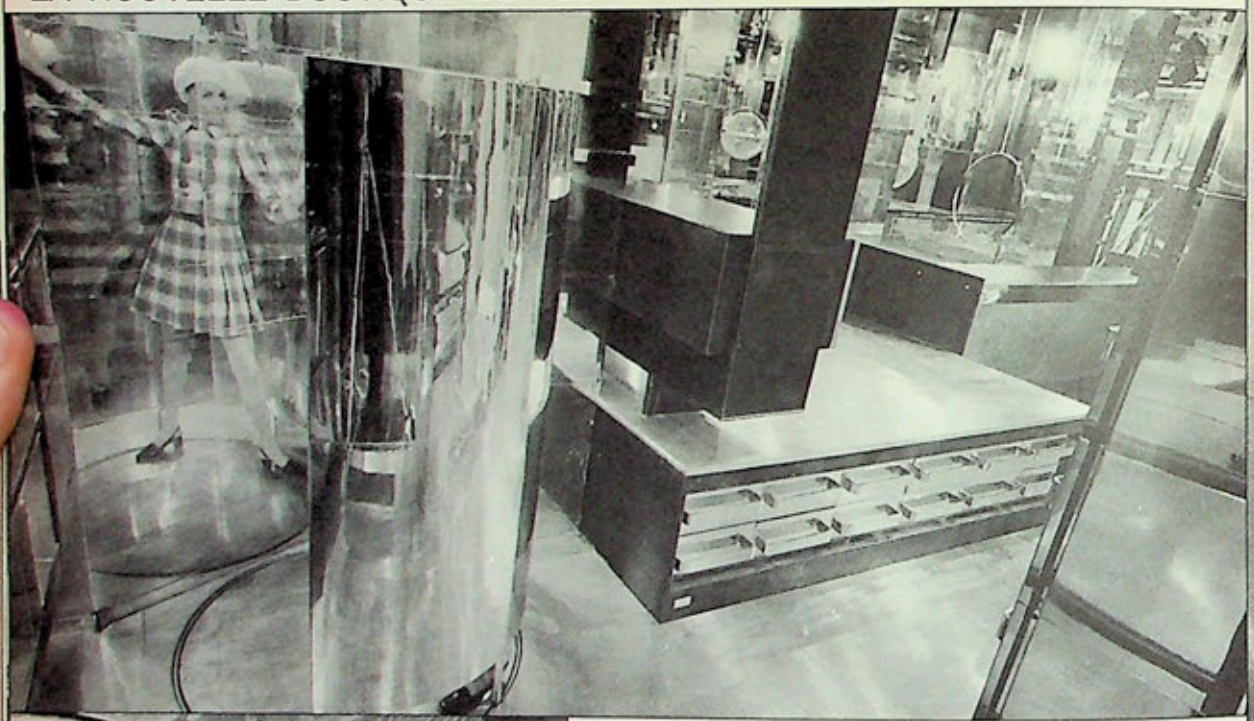
3

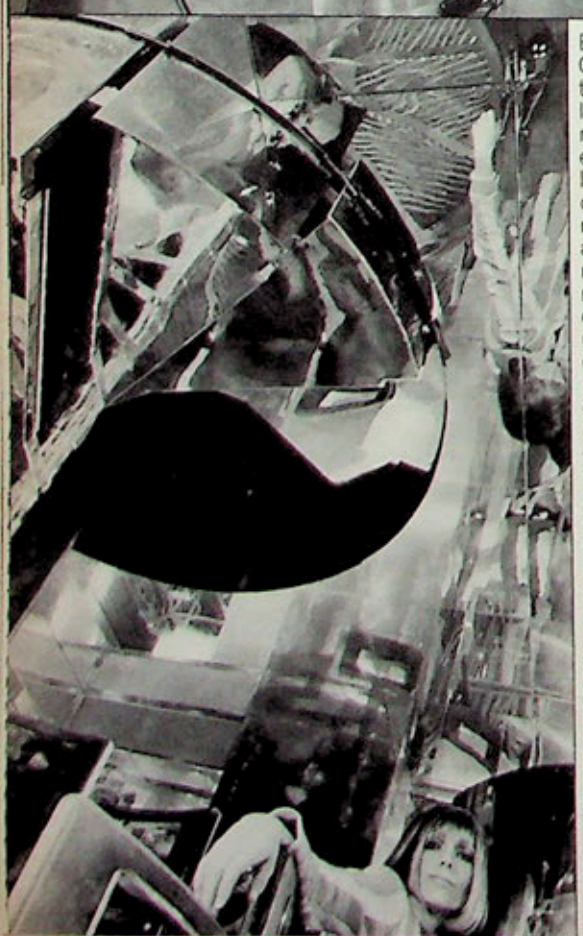


1 Les murs de l'escalier sont peints dans un ton « antilope ». Moquette marron soulignée de deux bandes plus foncées. La rampe est en bois peint en blanc, gratté et poli. En bas, une petite chambre d'amis.
2 La chambre d'amis est entièrement tapissée de feutre aubergine. Les stores sont blancs, comme les coussins, en satin de coton. Sur les murs, deux dessins de A. Rubin Albrizzi pour le ballet « Carmina Burana » de Karl Orff.
3 Un angle de la chambre à coucher du deuxième étage. Sur la table à tréteaux d'acier mat (éditée par Albrizzi Design) une pendule à pile en persplex (+ E) et dans un cadre également en persplex, un dessin de A. Rubin pour le ballet «Hamlet». Chaise de Bertoia (Knoll International).
4 La salle de bain du troisième étage. Sur les murs tapissés de feutre marron, dessins de A. Rubin pour le ballet « Panthésilée ». Près de la baignoire, encastrée de formica noir, un cube de persplex rouge. Au fond, on aperçoit dans la chambre tendue de feutre marron, une table basse en persplex formée de deux éléments, l'un rouge formant la base et l'autre noir.

METAL, LUMIERE, MOUVEMENT:

LA NOUVELLE BOUTIQUE DE TED LAPIDUS A ST. GERMAIN DES PRES

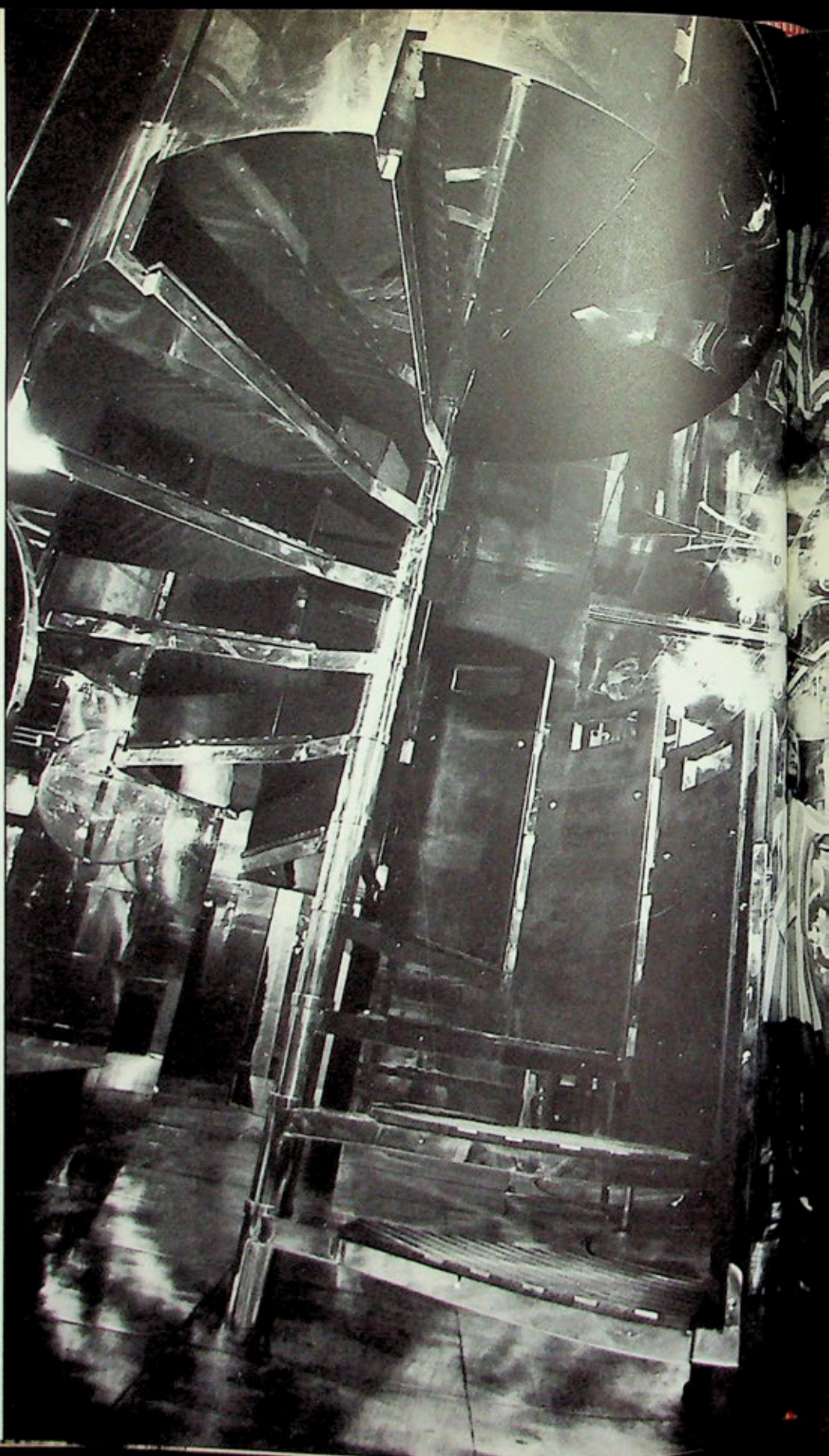




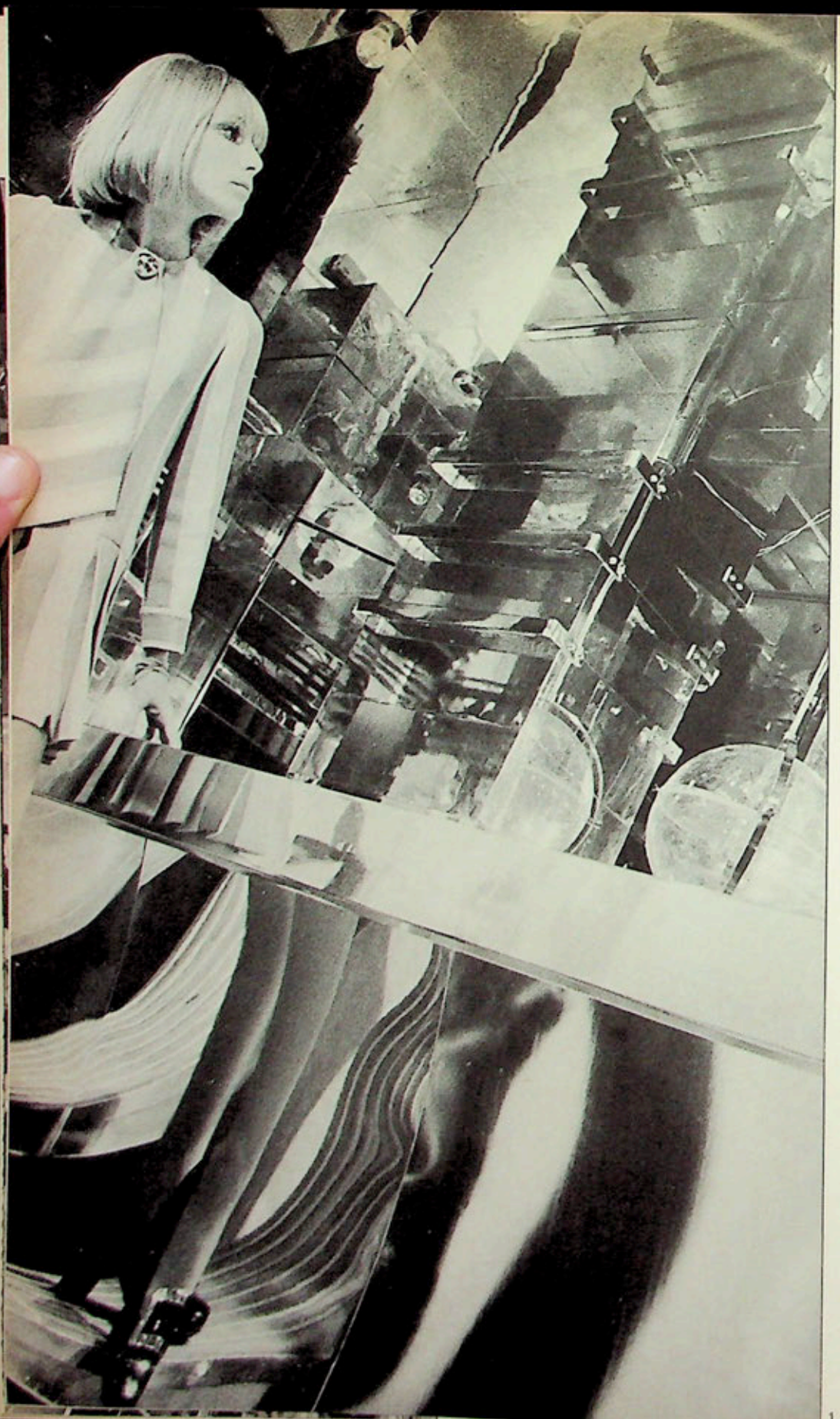
En entrant, à l'angle de la rue Bonaparte et de la Place Saint-Germain-des-Prés, dans la nouvelle boutique de Ted Lapidus, toute en métal, en reflets et en mouvements, on évoque d'abord les kaléidoscopes, les glaces déformantes, les « labyrinthes du mystère » des parcs d'attraction, et aussi la couleur chaude et rassurante... des bassines à confiture d'autrefois. Mais ici, les bouillonnements, les bruissements, les couleurs rutilantes dont les reflets s'accrochent aux parois, sont ceux des mini-robes, des blouses vaporeuses, des foulards multicolores. Mis au point avec la collaboration de l'ingénieur L. Bachoud, et réalisé par la Société Rossini France (Padoue), cet aménagement a été conçu par l'architecte Paolo Santini. Pour chaque élément, pour chaque détail, celui-ci a trouvé une idée, inventé une solution, afin de créer une mise en scène, une animation des formes, qui suscitent une atmosphère irréelle et féerique. L'apparition des modèles de la collection par projection de diapositives ou sur des écrans de télévision contribue à l'impression de mirage recherchée par l'architecte.

1 Vue de la boutique à travers la vitrine donnant sur la rue Bonaparte. A gauche, un des salons d'essayage: une plaque tournante, avec une paroi circulaire en cuivre demi-rouge et, sur l'autre côté, un miroir à trois faces. Chaque cliente a l'impression d'être abritée, mais son image est partout répétée, même sur le sol et le plafond qui sont également en cuivre demi-rouge. A droite du salon d'essayage, une structure comportant deux coffres superposés, en cuir, avec tiroirs de cuivre s'ouvrant par simple pression. Plus loin, un « bar-caisse », avec un frigidaire, permettant de prendre un verre au cours des séances d'essayage. 2 L'escalier menant à l'étage. La paroi extérieure est en laiton, les marches en acajou incrusté de laiton massif. La rampe est garnie de cuir à l'intérieur. Ici encore, le jeu des reflets multiplie les silhouettes, les couleurs, les gestes et crée un mouvement perpétuel d'images imprévues et changeantes. 3 Un autre aspect du magasin. A gauche, la vitrine encadrée de laiton donnant sur la rue Bonaparte. Sur le pilier, des attaches plates, également en laiton, permettent de suspendre cravates, robes et foulards. La paroi du fond, en cuivre demi-rouge, est équipée dans sa partie inférieure d'un coffre à chaussures fermé par des tablettes abattantes. Sous le plafond, de gros projecteurs mobiles en tous sens circulent sur des rails de fer laqué noir. Le sol comporte deux niveaux, dont l'un est constitué par le grand coffre bas, à droite. Plafond et sol sont en cuivre demi-rouge.

Photographies Marc Lavrillier



Ces deux photographies de l'escalier montrent les panneaux en laiton de la rampe, garnis de cuir brun à l'intérieur. La partie supérieure évidée tient lieu de main-courante. Les incrustations de laiton massif dans les marches d'acajou (page ci-contre) accentuent le rythme tournant de la structure. Le salon d'essayage est éclairé par de simples ampoules à calotte argentée, vissées dans le plafond où se reflète la silhouette du mannequin. Le circuit intérieur de télévision, utilisé pour la présentation de la collection, permet également aux clientes de voir sur elles les modèles qu'elles choisissent et par conséquent de découvrir « objectivement » la manière dont ils leur vont, l'effet qu'ils font sur elles, l'allure qu'ils leur donnent.



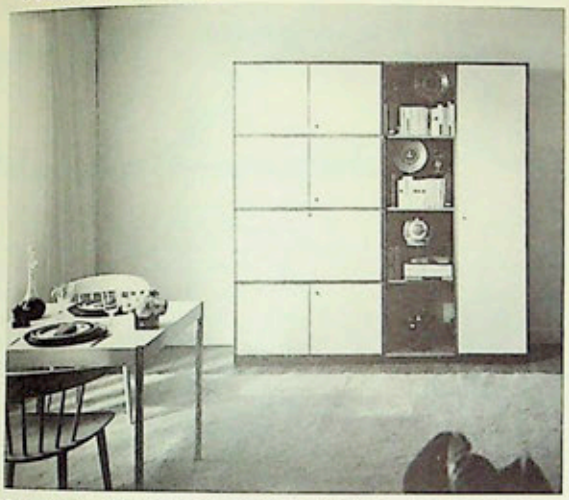
1 Sur la façade convexe du
caisse, en cuivre demi-rouge,
reflets s'étirent et se déroulent
lignes sinueuses. Le plateau
bar, qu'on ne voit pas ici, est
cuir brun; à droite, une
boules en plastique suspend
au plafond et tournant sur el
mêmes, dont l'éclairage vari
d'intensité et de couleur crée
effets supplémentaires de tra
parence, de reflets et de lumin
Entre les panneaux arrondis
l'escalier et les murs droits,
scintillement des lumières,
silhouettes, les détails de l'am
lation se répètent et se trans
ment en variations multip
créant dans le magasin une
biance chaude et dorée d'
intensité singulière.

"Premier Concerto"

APP BATES

"Etre chez soi". Minvielle y a pensé pour vous.

"Premier Concerto"



Structure sur socle bas en Pin d'Orégon (ou acajou, ou teck), façades noliré blanc.

Mesures : L 194 – H 199 – P 46.

Esthétique, raffiné et sobre, ce meuble apportera le merveilleux confort du XX[e] siècle et vous simplifiera la vie.

Objets précieux, objets utiles, objets volumineux, modulent et s'inscrivent parfaitement dans " Premier Concerto ".

" Premier Concerto " fait partie de la gamme " Structures " Minvielle, la gamme la plus vaste de mobilier à composer vous-mêmes.

Prix de la combinaison — (aménagements intérieurs en plus), **2105 F** TTC ou 425 F au comptant et 94,50 F par mois en 21 mensualités (avec la garantie de l'assurance V I M) grâce au Crédit Spécial Minvielle-Sofinco.

Demandez la carte argent Minvielle-Sofinco à votre ensemblier-conseil les Huchers Minvielle, vous disposerez immédiatement d'un capital crédit personnel.

PARIS 9e - huchers-minvielle - 40, rue de chateaudun
PARIS 10e - gérard et pierre - 145, boulevard magenta
PARIS 12e - erton - 16, rue fabre d'eglantine (place de la nation)

ASNIERES - simon - 96, rue des bourguignons
ATHIS-MONS - jancel - 33, route de fontainebleau (r. n. 7)
BOURG-LA-REINE - arvic - place du marché
KREMLIN-BICETRE - leclerc - 58, avenue de fontainebleau
MANTES-LA-JOLIE - le roux - 6, rue d'alsace
MELUN - homegi - 50, rue saint-aspais
NOGENT-SUR-MARNE - formes et fonction - 59, rue ch. de gaulle
NOISY-LE-SEC - ragagnot - 105, rue jean-jaurès
SAINT-GERMAIN-EN-LAYE - nour - 4, rue des coches
SAINT-MAUR - saint-maur mobilier - 20, rue de la varenne
SEVRES - intérieurs 92 - 1 et 3, avenue de l'europe
VERSAILLES - bercault décoration - 23 bis, av. de saint cloud

AJACCIO - f. x. jean - 59, cours napoléon
AMIENS - 25, rue du huchers-minvielle - général leclerc
ANGERS - gouineau - 58, boulevard du roi rené
ANGOULEME - lecante - 44, rue de beaulieu
ANNECY - huchers-minvielle - 17, rue vaugelas
AUBENAS - blachere - boulevard leclerc
AVIGNON - bonis - 6, r. mignard
BASTIA - bevico - 33, rue césar campinchi
BAYONNE - balon ameublement 64, avenue de bayonne (r. n. 10) à anglet
BEAUVAIS - chaltier - 21, rue des jacobins
BELFORT - l'hote jeune - 35, faubourg de france
BORDEAUX - huchers-minvielle - 30-32, rue georges bonnac
BREST - huchers-minvielle - 91, rue jean-jaurès
CAEN - huchers-minvielle - place du 36e
CANNES - huchers-minvielle - 81, avenue d'antibes
CARPENTRAS - bonis - place de la mairie
CAVAILLON - bonis - 31, avenue de verdun
CHARLEVILLE-MEZIERES - ambiance d'aujourd'hui - 16, avenue d'arches
CHAUMONT - maison bleue - 34, rue victoire-de-la-marne
CLERMONT-FERRAND - huchers minvielle - 18, av. des états-unis
COLMAR - meubles jeanne d'arc 8 et 9, place jeanne d'arc
GRENOBLE - huchers-minvielle - 1, rue hache (près place sainte-claire)
LAON - cheveux - 67, boulevard de lyon
LE HAVRE - présence - 80, rue voltaire
LIEVIN - buntinx-bera - 175, rue j. b. delerroy
LILLE - huchers-minvielle - 30, rue des ponts-de-comines
LIMOGES - laurent - 35-37, boulevard carnot
LORIENT - huchers-minvielle - 29, cours de chazelles
LYON - huchers-minvielle - 9, rue du président carnot
MACON - maison du meuble - 30, quai lamartine
MARSEILLE - lignes nouvelles - 21, rue grignan
METZ - huchers-minvielle - 15, rue de la tête d'or
MONTPELLIER - ventura - 17 et 41, boulevard du jeu de paume
NANTES - huchers-minvielle - 7, allée cassard
NARBONNE - tunès - 7, rue jean-jaurès
NICE - huchers-minvielle - 5, rue halevy
NIMES - renvier - square de la couronne
ORLEANS - georges gaume - 6, rue jeanne d'arc
PAU - les huchers s.d.a. - coarraze (64)
POITIERS - couturier - 13, place du marché
PONTARLIER - delacroix - 9, rue anatole-france
REIMS - simon - 10-12, rue cérès
RENNES - harel frères - 22, rue le bastard
RODEZ - masson - 37, rue béteille
ROUEN - neveu - place jacques le lieur
SAINT-DIE - bucher - 48, rue thiers
SAINT-MALO - picot - sur le sillon
SALLANCHES - teinturier - 10, quai a. curral
STRASBOURG - strasbourg ameublement - 27, rue du vieux marché aux vins
TOULON - huchers-minvielle - 70, boulevard de strasbourg
VALENCE - marle - 69, avenue sadi-carnot
VALENCIENNES - marchal - carrefour de marly

et dans la France entière, d'autres magasins de qualité où vous pouvez voir et trouver la nouvelle collection Huchers Minvielle.

Catalogue en couleur gratuit de la gamme " Structures " sur simple demande à l'une des adresses ci-dessus ou à Huchers Minvielle, boîte postale n° 2606, Paris 6e (service O. 1.).

les huchers minvielle

DETAIL: " SEPTEMBER ISLAND "

JOAN MITCHELL

MARTHA JACKSON GALLERY

32 e 69 N.Y.

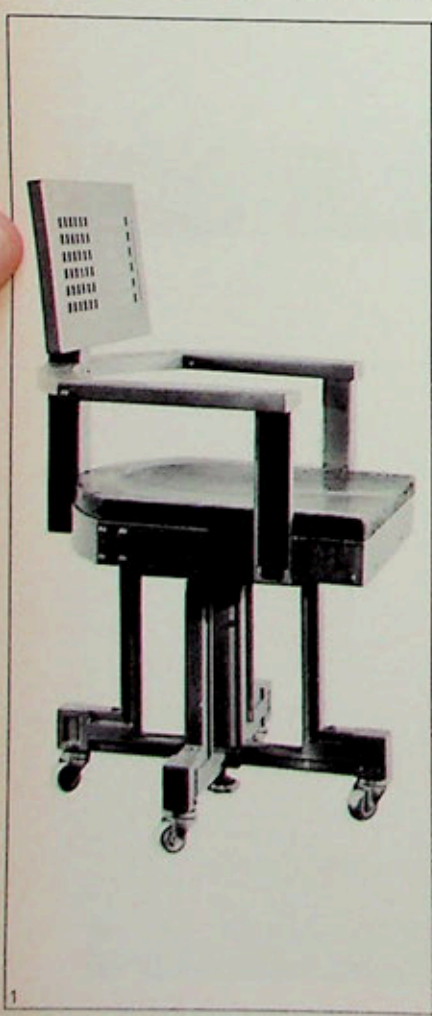
SIEGES!

une exposition au musée des arts décoratifs

par Y. Brunhammer

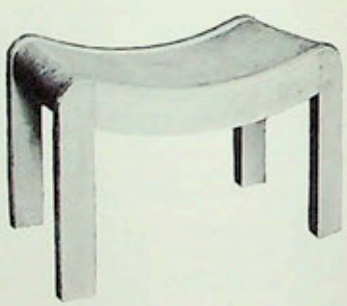
Après Munich en 1960, Amsterdam en 1966, Paris se devait d'organiser à son tour une exposition sur le siège contemporain. Pourquoi avoir choisi le siège plutôt qu'un autre meuble? Parce qu'il a de tout temps ressenti plus vivement et plus profondément qu'un autre les changements du mode de vie, l'évolution du goût, et que devant s'adapter à des usages différents il offre une grande diversité de types et de formes. A l'époque actuelle où le mobilier de rangement tend à s'incorporer à l'architecture intérieure, il reste avec la table le seul meuble réellement indépendant; il polarise l'essentiel des recherches techniques et formelles, peut devenir un objet qui retient l'intérêt des architectes, des designers, des sculpteurs. Véritable baromètre, c'est lui qui donne le ton, qui définit le style de l'époque.

Le moment est favorable au bilan des recherches. Une révolution est en train de se faire dans la notion d'habiter et de s'asseoir. Les nouvelles générations refusent la contrainte qu'imposent des matières fragiles ou dures, des formes rigides; on ne s'assied plus, on « se jette » sur un siège vaste et mou dont les parois souples se modèlent sous la pression du corps qui cherche sa place. C'est à elles que s'adressent le lit-refuge en Dunlopillo recouvert de peltex et les sièges gonflables de l'Atelier Eta 1, réunion de jeunes architectes, d'un psychiatre et de Guy Meellart l'auteur de « Jodelle », le Tapis-Siège d'Olivier Mourgue, les éléments en mousse « Asmara » de Bernard Govin, le vaste siège rempli de boules de polyuréthane de Torrens. A ce besoin de liberté dans le repos et la détente s'ajoute la volonté de se retirer dans un refuge, déjà ressentie et exprimée par l'architecte danois Verner Panton et par Pierre Paulin en France. Matières privilégiées de la plupart de ces sièges, les mousses de latex et de polyéther intéressent

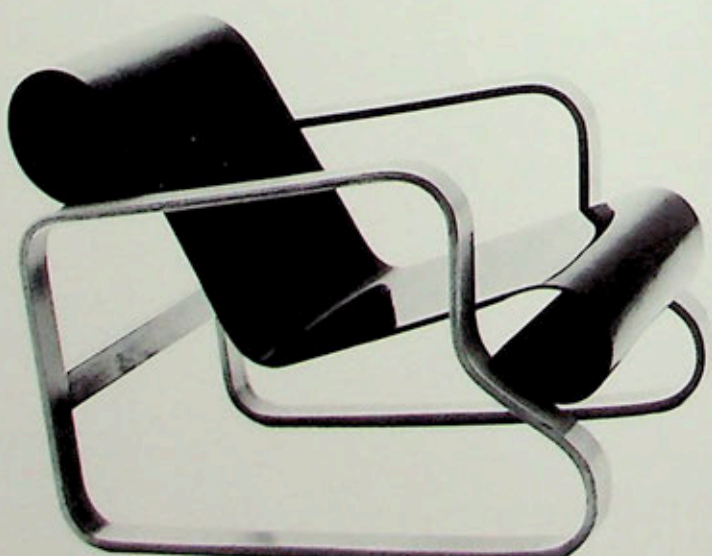


1

2

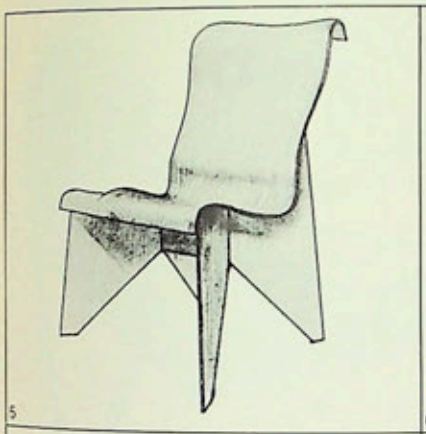


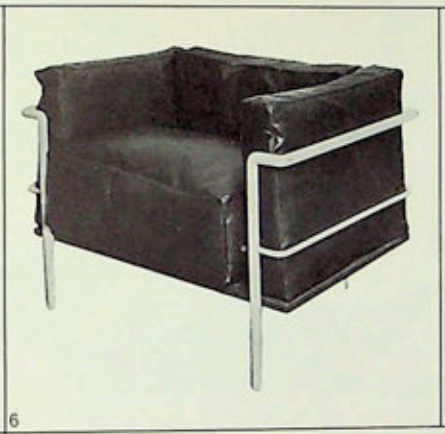
3



4

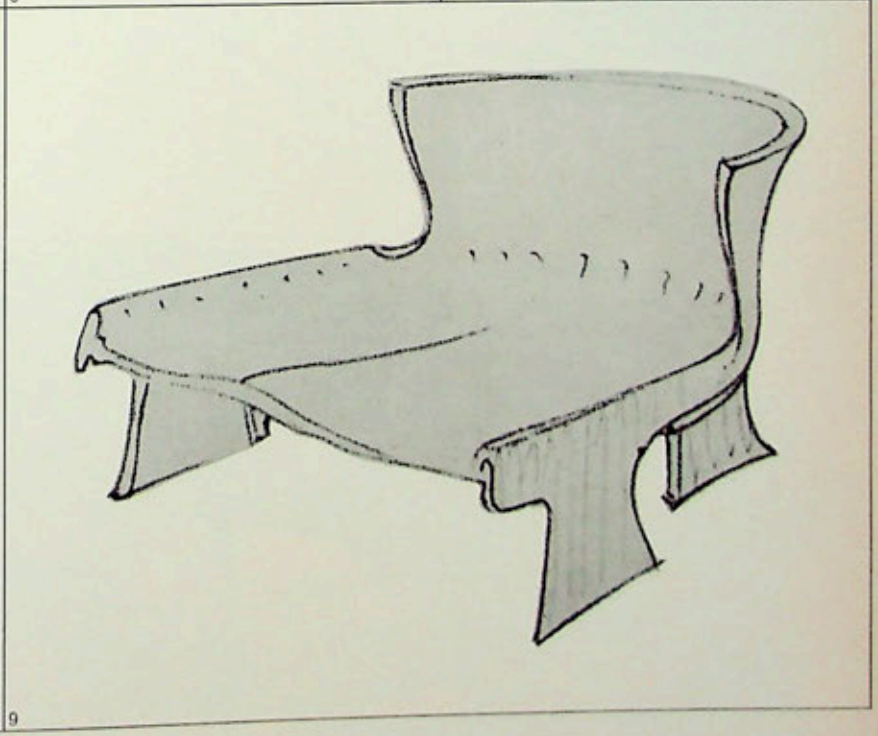
1925–1968


5


6

7

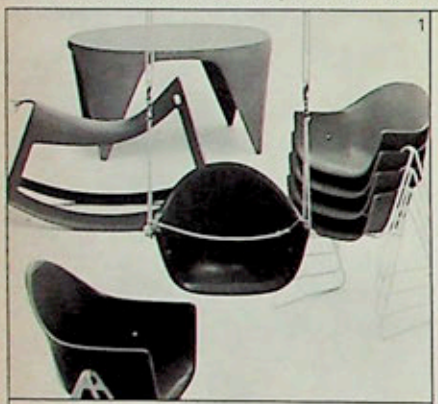
8


9

1 Fauteuil de bureau pivotant, en métal peint et chêne, dessiné en 1904 par Frank Lloyd Wright, pour le building Larkin Co. à Buffalo, où se trouvait le premier ensemble entièrement installé avec du mobilier de bureau métallique. New York, Museum of Modern Art. 2 Fauteuil « Red and Blue », dessiné en 1917 par l'architecte Gerrit Rietveld. Amsterdam, Musée Municipal. 3 Tabouret en citronnier, créé par Pierre Charreau vers 1930. Collection particulière. 4 Fauteuil dessiné en 1929-1933 par Alvar Aalto, pour le Sanatorium de Paimio en Finlande. Structure en bouleau lamellé et courbé, siège contreplaqué. Edité par Artek (Formes Finlandaises). 5 Projet de Jacques Dumond et Louis Sognot pour une chaise de série en contreplaqué moulé, qui ne fut jamais réalisée. 1944. 6 Fauteuil « Grand Confort », dessiné en 1928 par Le Corbusier, Pierre Jeanneret et Charlotte Perriand. Structure métallique peinte et coussins de cuir havane. Edité aujourd'hui par Thonet. Collection Charlotte Perriand. 7 Chaise de Paul Kjaerholm, à structure d'acier découpé chromé mat, tendu de ficelle. 1951. Edité par Kold Christensen, Copenhague (Mobilier International). 8 Chaise de Charlotte Perriand, en contreplaqué moulé, éditée au Japon en 1953. 9 « Conchoidal chair ». Projet non réalisé de Mies van der Rohe pour une chaise en plastique moulé. 1946.

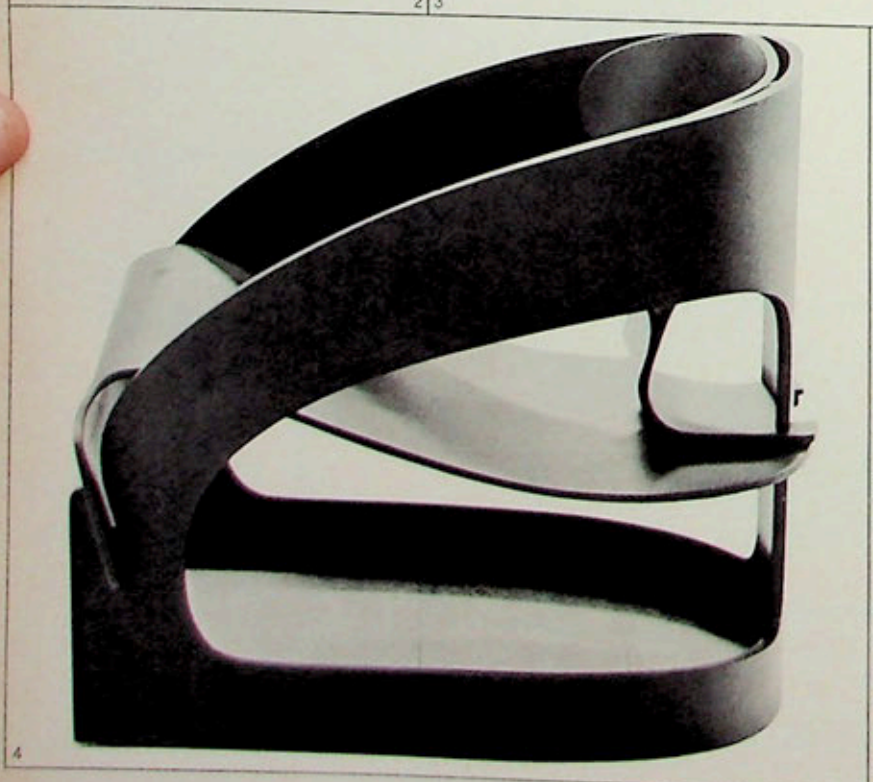
depuis plusieurs années les dessinateurs de meubles. On peut les utiliser dans la masse, en blocs découpés suivant des formes données, sans armature, infiniment légers: à la suite de Nana Ditzel au Danemark, puis de Panton, cette solution séduit les jeunes, comme des architectes Coupel et Vigneron en France. Moulées ou tendues sur une structure métallique dont elles épousent fidèlement le dessin, elles permettent d'obtenir des formes courbes: c'est la technique adoptée par Paulin et Mourgue. Autre phénomène révolutionnaire: l'éphémère est en passe de remplacer le durable. C'est déjà le cas des vêtements, des objets, de l'automobile. L'utilisation du carton et du plastique gonflable l'étend au domaine du siège: meubles d'enfants et d'adultes en carton de Bartlett, Bernard Holdaway en Angleterre, d'E. Raacke en Allemagne, et Jean-Louis Avril, Barray et Moltzer en France, poufs gonflables de Panton, Quarmby, fauteuils et canapés de Bernard Quentin, d'Aubert-Jungmann-Stinco, de Quasar.

Avec cette volonté des jeunes générations de s'installer dans leur propre univers, il semble que la partie du meuble moderne puisse être enfin gagnée. Elle est engagée depuis le début du siècle par des mouvements nés simultanément en Angleterre, en Allemagne, aux Etats-Unis autour d'architectes qui cherchent à intégrer le mobilier à l'architecture: Mackintosh, Hoffmann, Frank Lloyd Wright. Groupés autour de la revue hollandaise De Stijl consacrée à la défense du néo-plasticisme et à la gloire de Piet Mondrian, des architectes, des peintres, des sculpteurs recherchent une synthèse

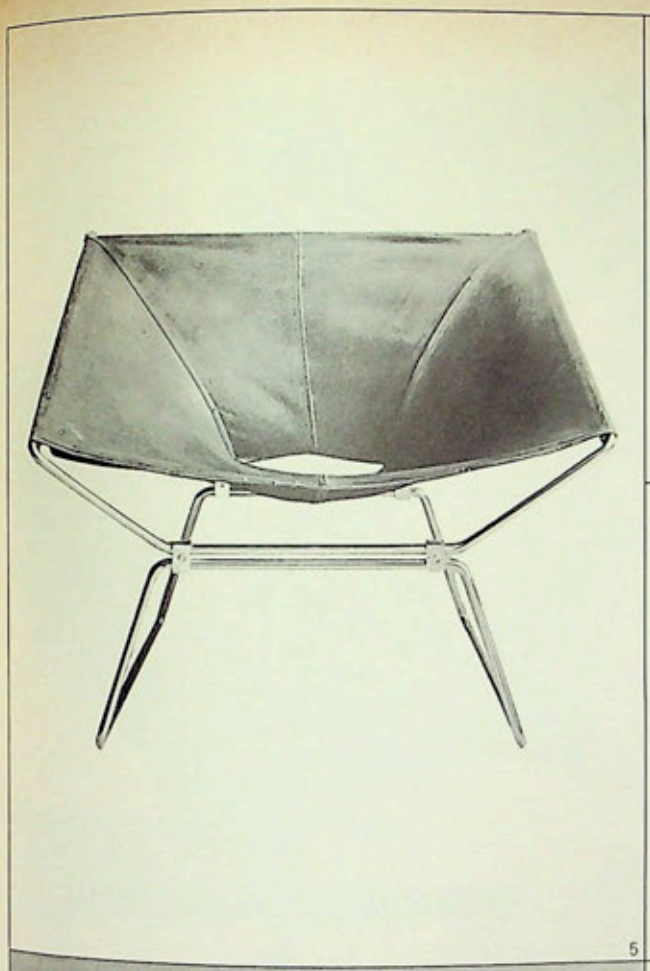

1

2

3


4

1 Meubles pour enfant et cheval en polyester moulé créés par Walter Papst en 1960 et 1959. Edité par Wilkhahn (Formes et Fonction). *2 « Tandem seating » de Charles Eames, interform (Mobilier International).* *3 Fauteuil et tabouret d'Otto Kolb (Suisse), édité par Oka. Structure en tube d'acier chromé garnie de box noir.* *4 Fauteuil en contreplaqué moulé et plastifié de Joe Colombo. 1964. Edité par Kartell en 1965. Donné par Kartell au Musée des Arts Décoratifs.* *5 Fauteuil de Pierre Paulin, dessiné en 1954 (édité par T. V.). Il est fait d'un anneau de cuir tendu sur une structure de tige d'acier inoxydable (Uginox).* *6 Fauteuil « Daal », en polyester moulé, de Nelson. Interform (Mobilier International).* *7 Chaise empilable d'Eugenio Gerli. 1960. La structure portante est en métal noir mat, sur pieds de bois poli noir. Siège et dossier en contreplaqué de palissandre moulé. Edité par Tecno (Formes Nouvelles).* *8 Chaise « Triennale », d'Antti Nurmesniemi. Dessinée en 1960, éditée par J. Merivaara à Helsinki, elle a été exposée à la Triennale de Milan en 1960. La structure d'acier chromé est garnie de mousse de latex recouverte de cuir.* *9 Fauteuil d'Estelle et Erwine Laverne. 1960. Coque en altuglas sur pied d'aluminium (Bofinger).* *10 Fauteuil de Verner Panton, à structure de fil métallique (acier inoxydable). Coussins amovibles. Edité de 1959 à 1967 par Plus Linge à Copenhague. Musée des Arts Décoratifs.* *11 Siège de J.-A. Motte, en tôle d'acier inoxydable pliée (Uginox). Dessiné en 1962, le prototype réalisé par Subes a été exposé pour la première fois au Salon des Artistes Décorateurs en 1963.*



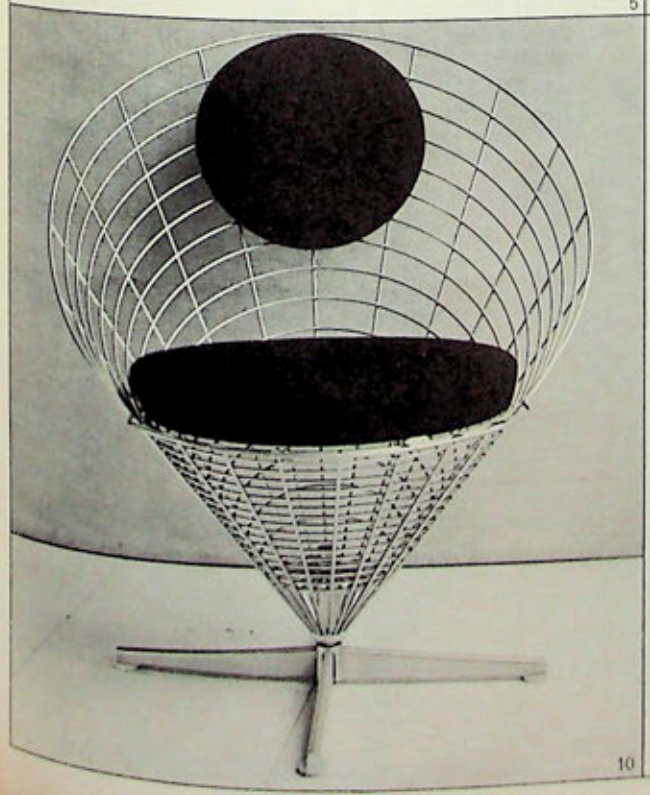
5

6

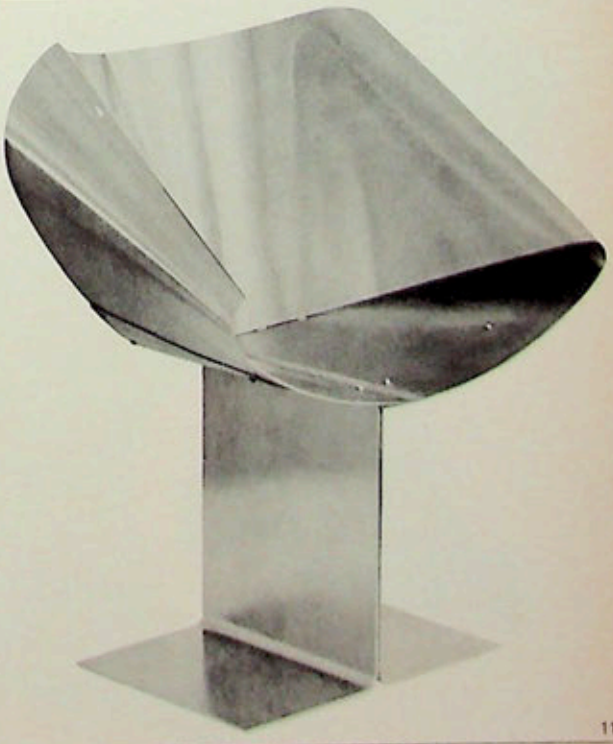
7

8

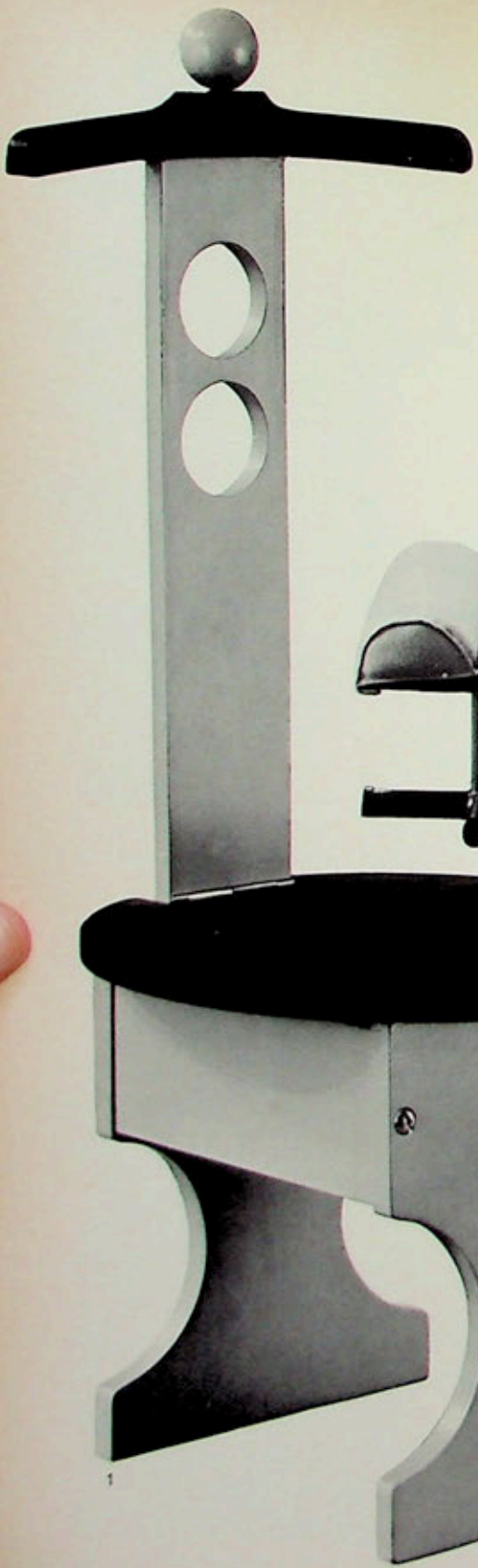
9

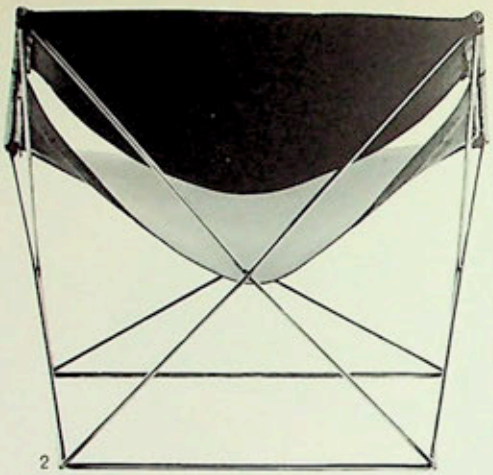


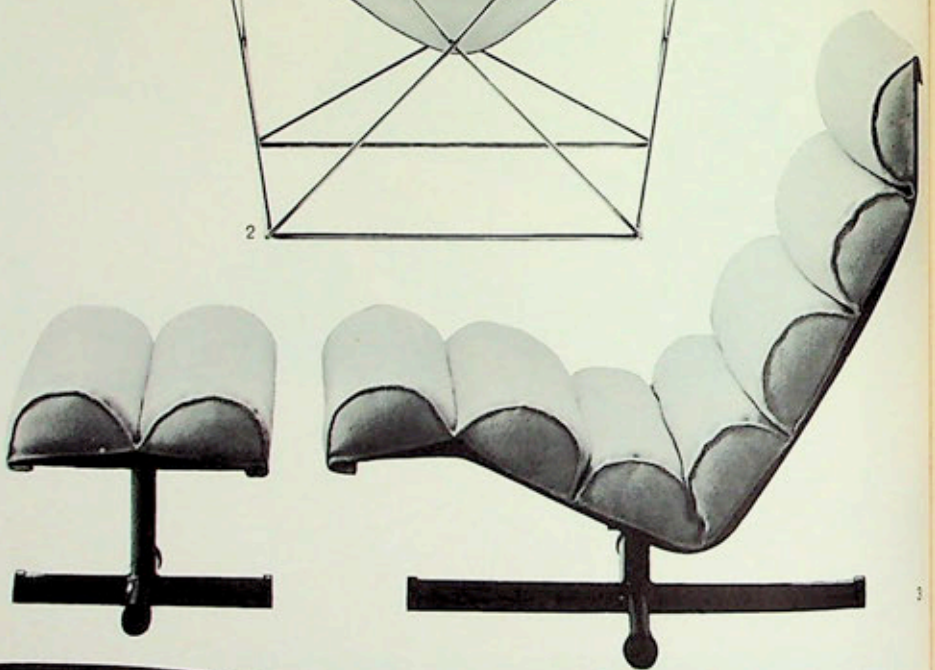
10

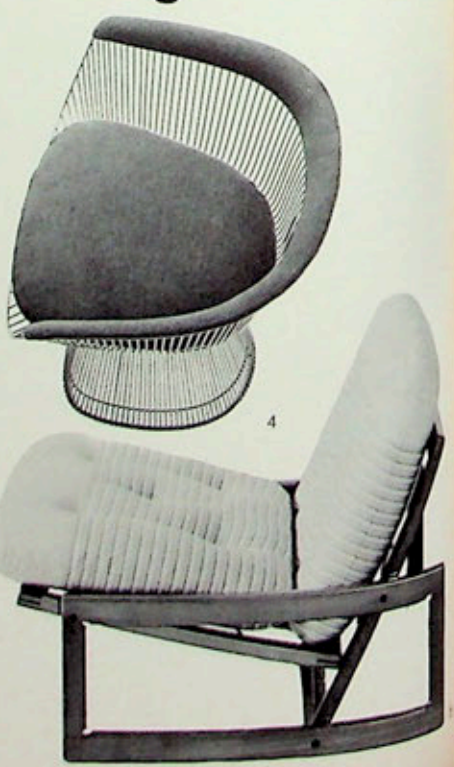


11









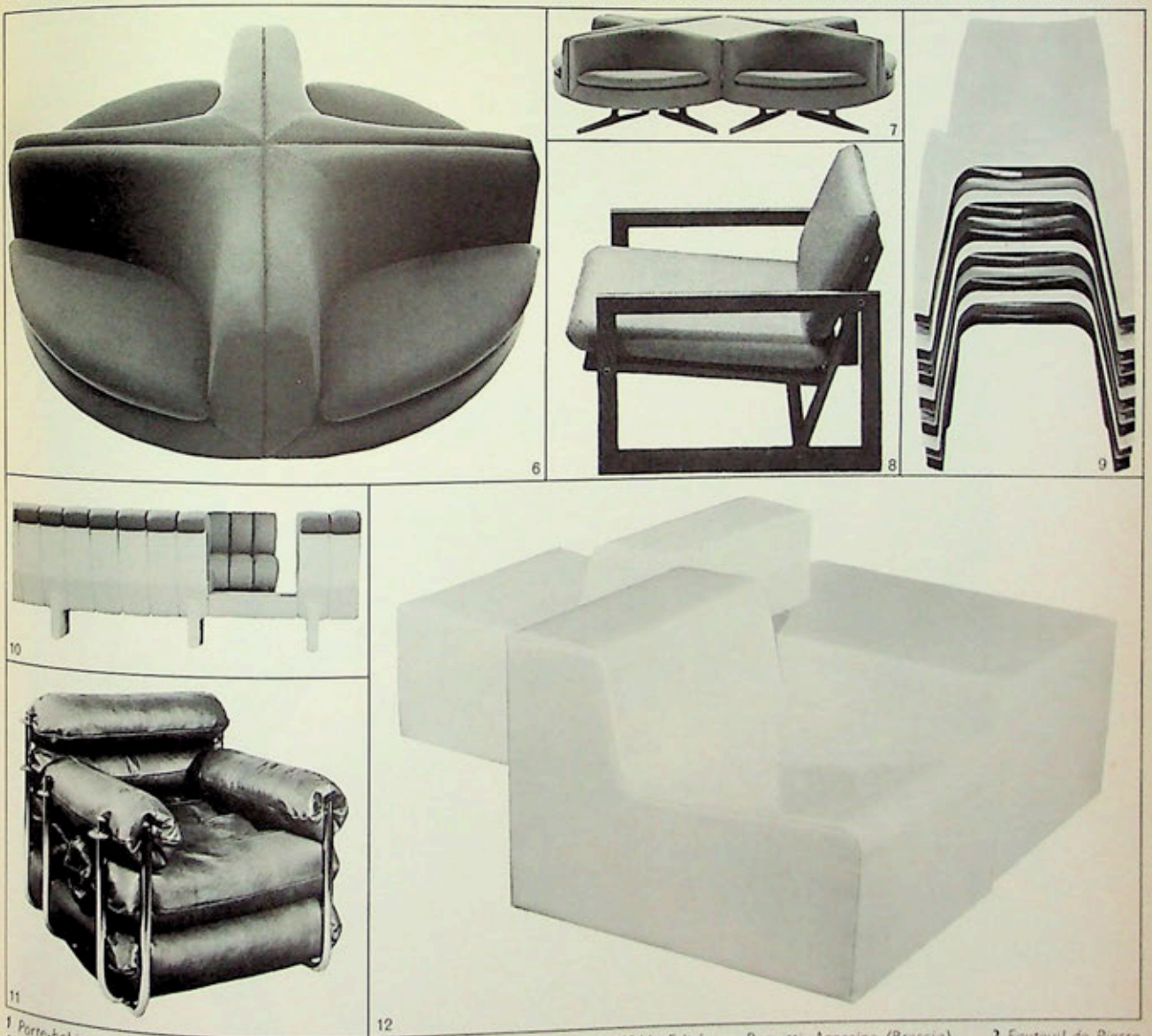
1

2

3

4

des arts à partir du rythme horizontal-vertical et de l'utilisation des trois couleurs primaires: rouge, bleu, jaune; Gerrit Rietveld dessine en 1917 le fauteuil « rouge et bleu » dont les formes cubiques, claires, colorées et légères composent une structure apparente. Première tentative pratique de concilier l'art et le machinisme, le Werkbund créé en 1907 se réalise totalement dans l'enseignement donné sous la direction de Walter Gropius au Bauhaus de Weimar « ... nouvelle corporation d'artisans ne connaissant plus cet orgueil de classe qui érige un mur humain entre les artisans et les artistes ». Deux cours parallèles, l'un consacré au dessin et à l'étude des formes, l'autre à la technique et aux matériaux. Le but est de réaliser des prototypes destinés à l'industrie. Directeur de la section ameublement, l'architecte Marcel Breuer étudia lui-même des sièges qui aboutissent en 1925 au premier fauteuil en tube d'acier chromé courbé tendu de toile, réédité aujourd'hui par Gavina. « Je voulais, écrit-il, (...) atteindre une limpidité de formes en vue d'une légèreté à la fois visuelle et physique ». Viennent ensuite une série de petites chaises et tabourets clairs et légers et la « Cantilever » en forme de S de 1928 où il utilise le piètement en porte-à-faux que l'on trouve presque simultanément dans la chaise de Mart Stam de 1927 et celle de Mies van der Rohe exposé pour la première fois à l'exposition du Weissenhof la même année. De 1929 à 1930 datent le

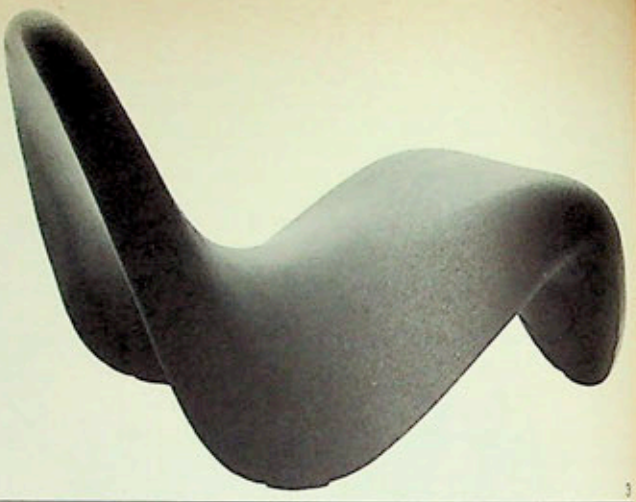


1 Porte-habits d'enfant « Colibri », en bois laqué noir et orange ou blanc et orange. 1966. Edité par Reguitti, Agnosine (Brescia). *2* Fauteuil de Pierre Paulin. 1965. Structure en tube d'acier chromé, garni de cuir de selle ou de toile. Edité par Artifort. *3* Fauteuil et bout de pied « Jackpot » de l'architecte suédois Mikael Bjornstjerna. Coque en plastique sur piètement de fer et garniture en mousse de latex. 1966. Edité par Dejra Möbler. *4* Siège créé par l'architecte Warren Platner pour Knoll Associates. Diffusés dès maintenant aux Etats-Unis, ces modèles seront prochainement disponibles en France. *5* Fauteuil « Carlotta ». Young Play, créé par Afra et Tobia Scarpa en 1967. Armature en hêtre teinté garni de coussins de tissu. Edité par Cassina (Formes Nouvelles). *6-7* « London combination » de Geoffrey Harcourt. 1966. Siège à combinaison, avec piètement en fonte d'aluminium, structure de bois et garniture en mousse de latex sur sangle de caoutchouc, recouverte de jersey. Edité par Artifort. *8* Fauteuil démontable en hêtre massif, sangles de caoutchouc et coussins en mousse de polyéther, recouverts de toile de coton. Conran Design. Edité par Prisunic. *9* Chaise empilable en résine de polyester et fibre de verre moulée sous pression, dessiné par le Bureau d'Architecture Bätzner. 1966. Edité par Bofinger. *10* Prototype du fauteuil « Lombrico » de Zanuso, créé en 1967 et présenté la même année au Salon International du Meuble à Milan. Système « modulaire » d'éléments en fibre de verre polyester d'égales dimensions qui composent, une fois réunis, des fauteuils et des canapés de longueur infinie. Garniture en laine. Edité par C & B, à Novedrate (Formes Nouvelles). *11* Fauteuil de Bernard Holdaway (Angleterre), en tube d'acier chromé, garni de mousse de latex pour le coussin du fond et de duvet pour les autres. Couverture de cuir. 1967. Edité par Hall Trader Ltd. *12* Chauffeuse C V D, créée par les architectes Alain Coupel et Michel Vigneron. Mousse de polyéther et toile avec revêtement plastique Jak Line, en 15 coloris. 1967. Edité par la Société S.T.M., Paris.

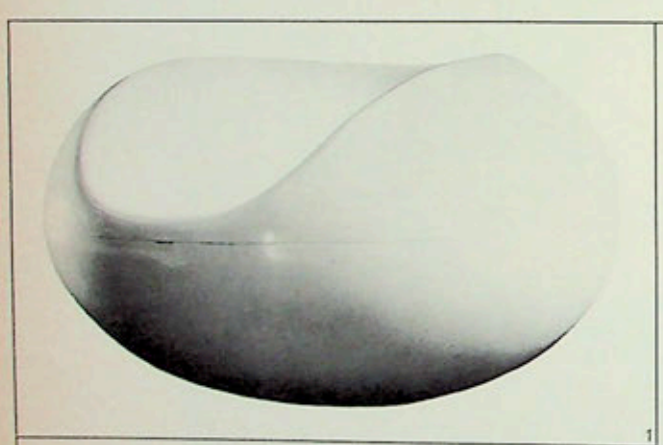
1 et **4** *Chaise de Verner Panton, en polyester et fibre de verre, blanc, noir ou couleur. Dessinée en 1960 et éditée en 1967 par Hermann Miller A.G., à Bâle (Mobilier International).* **2** *Chaise en altuglas coudé à chaud, créée en 1967 par François Français. Edité par la Manufacture Parisienne de Sièges.* **3** *Fauteuil dessiné par l'architecte Jean-Louis Avril, en carton celloderme laqué. 1967. Edité par les Et. L.A.C., Paris.* **5** *Banc « Multiple » de l'architecte chinois Kwok Hoi Chan, établi à Paris depuis 1967. Piètement d'acier inoxydable, siège à structure d'acier laqué à chaud et polypropylène. 1967. Prototype établi par Spectrum, Hollande.* **6** *Fauteuil « Tric-Trac » d'Olivier Mourgue. 1963. Structure d'acier étiré chromé mat. Coussins en mousse de latex recouverts de housses amovibles en jersey. Edité par Airborne.* **7** *Divan circulaire à deux places « Astrea » de Joe Colombo. Vasque en fiberglass, garniture de coussins emboîtés, recouverts de tissu ou de cuir. 1967. Edité par Comfort à Milan en 1968. Exposé la même année à Cologne.* **8** *Chaise empilable de l'architecte danois Fabricius Kastholm. Piètement d'aluminium chromé, siège et dossier en mousse et garniture de cuir noir. 1967. Edité par A. Kill, Fellbach bei Stuttgart. Exposé pour la première fois à Cologne en 1968 (Formes Nouvelles).* **9** *Sièges combinables de Verner Panton. Structure aluminium, coussins en mousse de polyéther recouverts de velours dessiné par Panton. 1967. Edité par Thonet, Frankenberg.* **10** *Fauteuil « Kaléidoscope » de Jacques Famery. Feuille de rhodoïd courbé et coussin en mousse de polyéther recouvert de jersey, cuir ou skai. 1967. Prototype réalisé par Steiner.* **11** *Fauteuil à bascule « Sgarsul », de Gae Aulenti. Structure de hêtre courbé, teinté palissandre, garniture de mousse de latex recouverte de cuir. Edité par Poltronova.*

célèbre siège « Barcelona » composé de deux bandes d'acier à galbe inversé s'entrecroisant créé par Mies pour l'exposition de Barcelone et le fauteuil à piètement en lame d'acier en porte-à-faux destiné à la maison Tugendhat à Brno, réédités aujourd'hui par Knoll. Ils sont avec les quatre sièges de Le Corbusier-Pierre Jeanneret-Charlotte Perriand édités en 1929 par Thonet, réédités depuis 1965 par Cassina, les grands classiques du mobilier contemporain: la vraie qualité ne se démode pas. Défendant la machine et condamnant le décor, Le Corbusier et ses collaborateurs se soucient de créer un mobilier standard adapté à des fonctions définies: travail et détente. En cela, il s'oppose à la majeure partie des décorateurs français des années 1925-1930 qui se préoccupent surtout de concilier des thèmes, formes et techniques anciens avec la vie moderne; seuls Jean Prouvé et les quelques hommes qui fondent en 1930 l'U.A.M., François Jourdain, Pierre Chareau, René Herbst, Robert Mallet-Stevens travaillent dans le même sens. Les pays scandinaves entrent dans la course dans les années 1930 avec Kaare Klint qui contrairement au Bauhaus cherche à renouveler les formes anciennes sous l'angle du fonctionnalisme. En Finlande, l'architecte Alvar Aalto ne renonce pas au matériau privilégié de son pays, le bois, au bouleau surtout qu'il emploie d'une manière nouvelle au service de formes absolument neuves. En 1934 il réalise pour le Sanatorium de Paimio un fauteuil dont le dos et le siège sont faits d'une seule pièce de contreplaqué courbé monté sur un piètement en bois lamellé courbé. Suivant cette technique, il dessine des tabourets empilables, des chaises et finalement en 1954 le beau tabouret à pieds en éventail édité comme l'ensemble de son œuvre par Artek. Ce procédé inspire d'autres créateurs: Bruno Mathsson en Suède et Marcel Breuer dans la chaise-longue qu'il réalise en 1935 pour une firme anglaise. La tradition du bois se poursuit au Danemark au-delà de la dernière guerre dans un mobilier de très haute qualité technique exécuté de manière traditionnelle; le style de Finn Juhl fonctionnel et audacieux se distingue de celui de Hans Wegner qui réalise des sièges très élégants

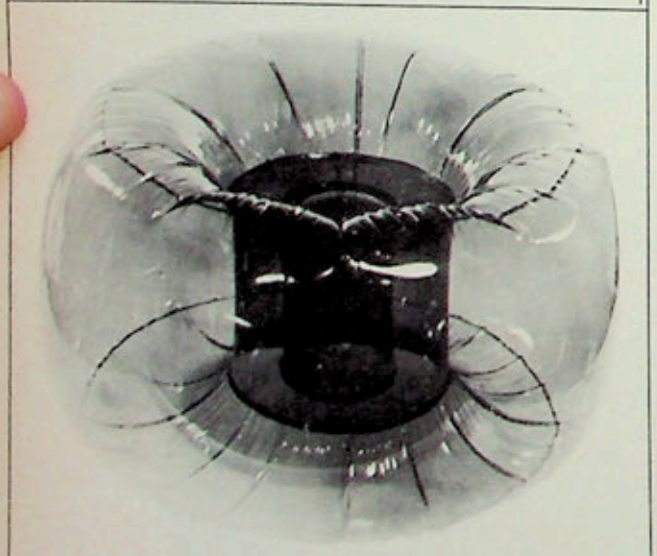
1 Fauteuil « Pastilli » en fibre de verre, de Eero Aarnio, qui est également le créateur du fauteuil « Sphère ». 1968. Roche et Bobois, Boutique Asko. 2 Siège gonflable en P.V.C., translucide, tricolore ou opaque. Dessiné par le bureau d'étude Incadinc, Londres. Edité par Good and Chattels Ltd. 3 Siège empilable de Pierre Paulin. 1966. Toile caoutchouc forte tendue sur une structure en tube d'acier. Garniture de mousse de latex recouverte de jersey. Edité par Artifort. 4 Chaise « Anna » de Cesare Casati et Carlo Emmanuele Ponzio. 1967. Acrilglas et coussin de mousse latex, recouverte de daim. Edité par Comfort à Milan. 5 Pouf gonflable dessiné par l'architecte anglais Arthur Quarmby, P.V.C. transparent soudé. 1965. Prototype de Marcello Salvadori, Center for Advanced Study of Science in Art, Londres.



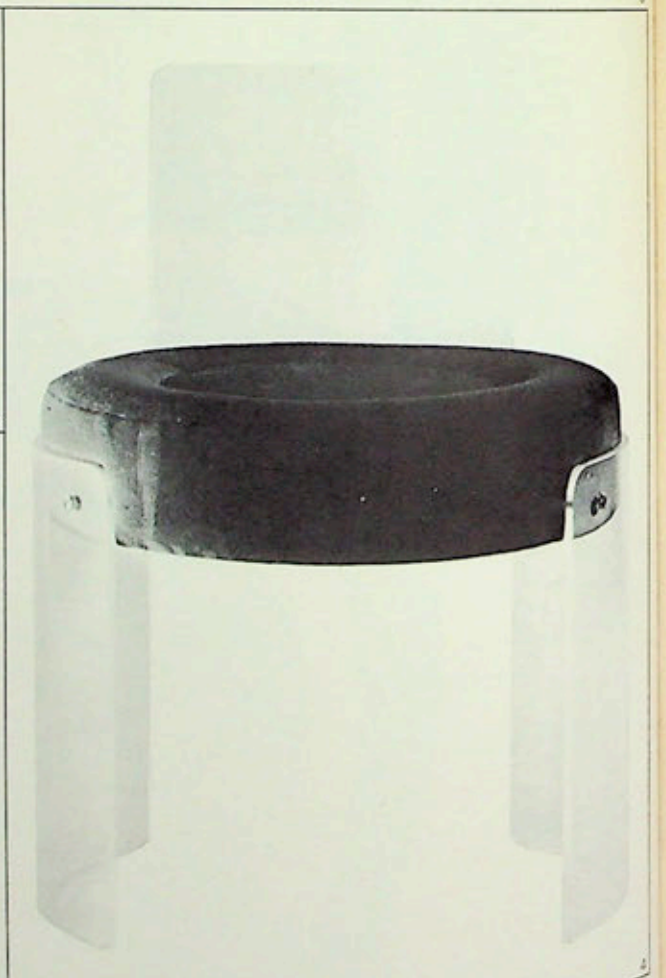
3



1



2



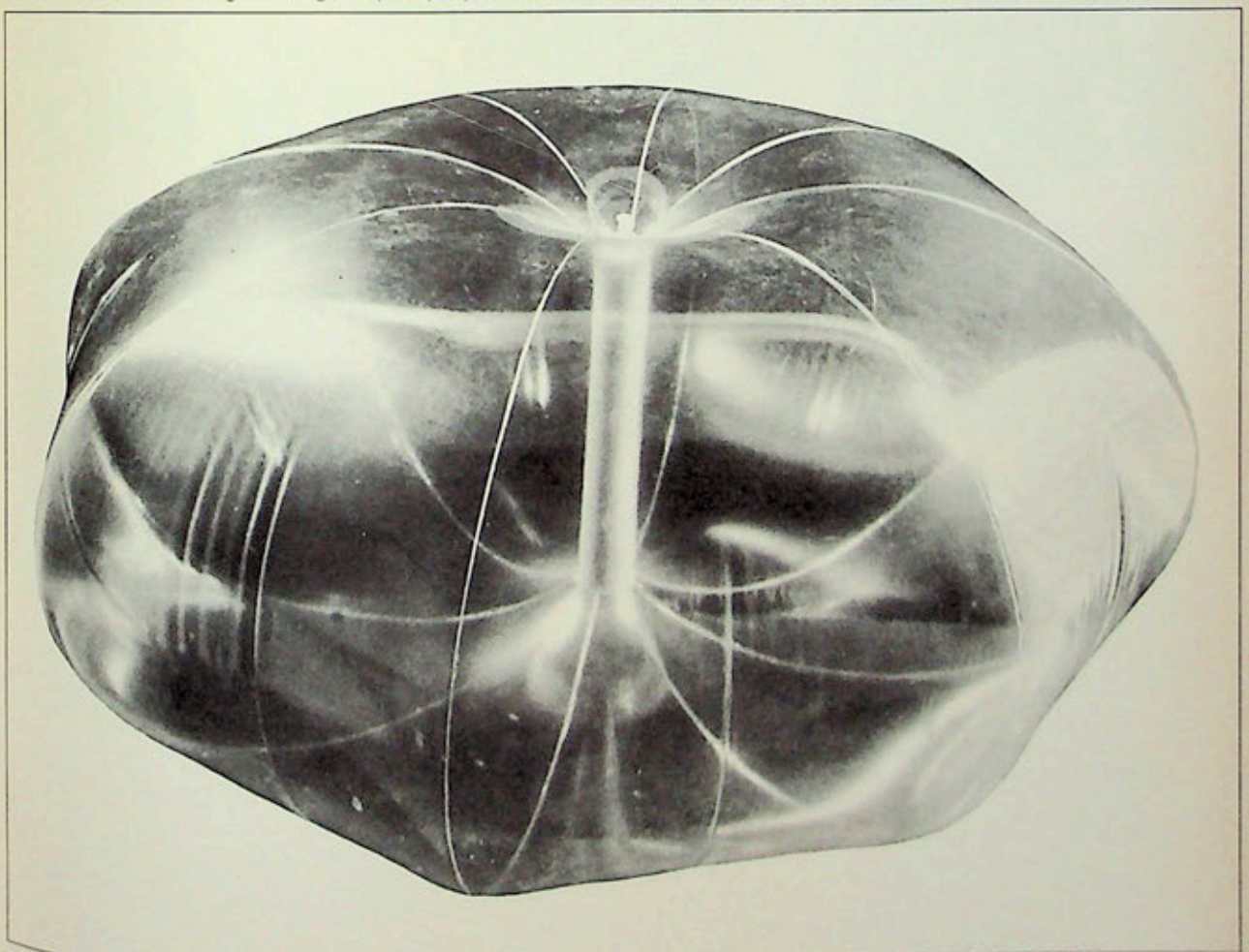
4

ne reniant pas la tradition mais pourtant modernes dans leur simplicité et leur clarté. Ces artistes ont eu une grande influence sur le développement du mobilier moderne en Allemagne, en Hollande, aux Etats-Unis où leurs œuvres ont été largement diffusées.

Les Danois ont eu le mérite de trouver au moment voulu un accord entre le dessinateur et l'atelier de fabrication. L'absence presque totale de contact entre les industriels et les dessinateurs dont les projets restent dans les cartons ou à l'état de prototypes (c'est le cas d'œuvres de Louis Sognot, plus récemment de Dumond, Motte, Mortier, Guariche à qui l'on doit des réelles inventions jamais exploitées) empêche la France de prendre place dans les recherches des années qui précèdent immédiatement et suivent la guerre. Par contre aux Etats-Unis où se trouvent réunis quelques-uns des anciens du Bauhaus, Gropius, Breuer, Mies van der Rohe qui occupent des places importantes dans l'enseignement, les progrès industriels et scientifiques servent l'industrie du siège. Le concours du « dessin fonctionnel de l'ameublement » organisé en 1940 par le Musée d'Art Moderne de New York, met en vedettes deux jeunes architectes Eero Saarinen et Charles Eames qui remportent le premier prix avec des sièges révolutionnaires dont le dossier, le siège et les accotoirs sont réunis en une seule coquille de bois contreplaqué et moulé recouvert de caoutchouc alvéolé et

de tissu. L'un et l'autre réalise après la guerre une œuvre importante grâce à l'appui de Knoll Associates et de la Herman Miller Furniture Company. Cette dernière firme avait en 1931, en pleine crise et à cause d'elle choisi la voie contradictoire et difficile d'une production moderne conçue non pas en fonction des goûts du public et d'une vente immédiate mais des besoins des consommateurs, avec une honnêteté absolue vis-à-vis des créations du « designer » et des matières. Cette conception exemplaire qui donne au « designer » une importance directoriale, où les Services de Ventes et de Production sont chargés de l'informer mais ne doivent en aucun cas faire pression sur lui afin de satisfaire le marché, sont à l'origine du succès de la maison, du développement du mobilier moderne aux Etats-Unis et de l'édition de classiques du mobilier contemporain: chaise formée de deux pièces de contreplaqué moulé fixée sur des amortisseurs de caoutchouc, montée sur un piètement de bois ou d'acier chromé (1946), chaise en fil métallique rembourrée, fauteuil et chaise en polyester renforcé de fibre de verre (1950-1953), sièges de la série « aluminium » conçus à l'origine comme mobilier de jardin de luxe, et le merveilleux fauteuil en contreplaqué ployé, plaqué de palissandre et garni de coussins capitonnés en cuir noir remplis de duvet, accompagné d'un pouf, de Charles Eames, élégants fauteuils en polyester de Georges Nelson (1956-1958). Ami d'enfance de Florence Knoll, Saarinen travaille pour la firme qui réédite les sièges de Mies van der Rohe; en 1956, il met au point la belle chaise en polyester et fibre de verre sur un pied central en aluminium, tandis que Bertois dessine une série de sièges en fils métalliques.

Les matières nouvelles et techniques industrielles sont adoptées en Europe à la suite des Etats-Unis. Au Danemark, Arne Jacobsen dessine en 1953 sa première chaise empilable en contreplaqué moulé, la « fourmi », et en 1958 pour l'Hôtel SAS à Copenhague les deux célèbres fauteuils à coque de plastique recouverte de mousse et de cuir, l'« œuf » et le « Cygne ». Grete Jalk joue avec le contreplaqué qu'elle déroule et plie comme un ruban. L'architecte Poul Kjaerholm choisit le rotin, la toile ou le cuir comme garniture de sièges raffinés et clairs à piètement d'acier. Les années 1960 consacrent le métal, acier chromé, acier inoxydable. Il est piètement et structure des sièges tendus de cuir de Kattavolos, Kelley et Littell édités par Laverne aux Etats-Unis, d'Otto Kolb en Suisse, de Fabricius et Kalsthom au Danemark; il dessine le siège lui-même en minces fils croisés chez Panton, Motte, Mourgue. Plus récemment, il apparaît sous forme de feuille pliée dans les sièges de Motte, Martin, Jean Garçon, Michel Boyer. Permettant une production en grande série et des formes courbes et douces, le polyester moulé renforcé de fibre de verre et les autres variétés de résines connaissent une grande vogue depuis quelques années: chaises de collectivités de Robin Day, Vanderbeuck, Bofinger, Joe Colombo,



Castiglioni, Panton, fauteuils d'Eero Aarnio, de Kukkapuro, de Joe Colombo... Les créations des architectes italiens apportent depuis cinq à six ans environ une note de confort chaleureux, et de gaieté qui influence le reste du monde (Colombo, Casati, Gae Aulenti). Après Panton et Laverne qui dessinent leurs premiers sièges en plexiglas en 1959-1960, Casati en Italie et François Français en France adoptent ce matériau onéreux mais séduisant dans sa transparence qui donne au siège une présence un peu irréelle. Les architectes et dessinateurs contemporains bénéficient d'une gamme étendue de matériaux et de techniques qui permettent d'aller toujours plus loin dans les formes: telles les chaises Z en contreplaqué moulé réalisées par Thonet (Allemagne) d'après les dessins de ce prodigieux inventeur qu'est Verner Panton.

A Paris, le Mobilier National, avec son administrateur M. Jean Coural, renoue avec une tradition qui remonte à sa fondation au XVII[e] siècle. Dans l'atelier de création sont mis au point des prototypes. Certains sont destinés à meubler les nouvelles préfectures ou les Maisons de la Culture en construction, telle la cellule empilable de Mourgue; les autres sont étudiés dans le but de favoriser la création contemporaine. Ce rôle de mécénat devrait transformer la situation du mobilier moderne en France jusqu'alors défavorisé face à l'industrie étrangère.

MICHEL
MAHLER

Laques de synthèse

du 22 avril au 6 mai

GALERIE ANDRÉ WEIL
26, avenue Matignon, 8e - 359-55-11

LA PORTE OUVERTE
201 rue Saint-Honoré PARIS 1er
Tél. 742 94 00

ATELIER
DE LA MARTINERIE
TAPISSERIES

du 2 mai au 2 juin

SALON DE MAI
4 MAI AU 26 MAI

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
Avenue du Président Wilson

DEUX POIDS DANS LA BALANCE

A la suite de la publication des articles de M. François Loyer traitant du Quartier de la Balance à Avignon et des nouvelles réalisations de Grenoble, nous avons reçu cette lettre de M. Paul Chemetov.

Monsieur le Directeur,

Soyez félicité pour votre dernier numéro, et en particulier pour les articles de François Loyer sur Grenoble et Avignon. Enfin une critique architecturale qui nous change de ton d'autosatisfaction auquel nous avaient habitués les revues françaises! Il nous fallait chercher une pâture dans l'Architectural Design, Casabella ou ailleurs. Je souhaiterais qu'une telle expérience se prolonge car elle permettrait de hisser les problèmes de création et de critique architecturale à leur vrai niveau, qui n'est pas celui d'une compilation de prestations. Croyez, Monsieur le Directeur, à toute ma considération.

P. Chemetov.

A propos d'Avignon également, nous avons reçu d'autre part de MM. Daniel Badani et Pierre Roux-Dorlut la lettre suivante que nous publions bien volontiers.

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Nous venons de prendre connaissance de votre dernier numéro. En tant qu'auteurs de l'Opération de « Rénovation » du Quartier de la Balance à AVIGNON, nous avons été intéressés par l'article de Monsieur François LOYER. Etant donné la qualité de votre revue, nous avons été très étonnés que vous laissiez publier les jugements définitifs de Monsieur François LOYER dont la compétence, en matière de recherches et réalisations architecturales, est entièrement à démontrer.

Le problème de la Rénovation du Quartier de la Balance à AVIGNON est un problème compliqué sur lequel des personnalités compétentes de deux Ministères (Equipement et Affaires Culturelles) se sont penchées depuis plusieurs années. De plus, nos Confrères, SONNIER pour le « secteur sauvegardé », MELICOURT pour la « réhabilitation » et nous-mêmes pour la « rénovation » avons effectué nos études au milieu de contraintes multiples dont la plupart ont l'air d'être parfaitement ignorées de Monsieur LOYER, qui, à lui seul bien sûr, sait ce que l'on aurait dû faire.

Cela est d'autant plus curieux que, d'une part il affirme que l'on aurait pu, à moindres frais, réhabiliter les constructions existantes et, en même temps, il a l'honnêteté de publier des photographies excellentes qui montrent l'état de vétusté très avancé des constructions, et il n'y a pas besoin d'être expert en la matière pour comprendre que, pour rendre habitables de telles ruines dont la majorité sont sans valeur architecturale, cela coûte très cher. On aurait aimé voir Monsieur LOYER à l'œuvre, car il est beaucoup plus facile d'être critique que réalisateur. Toute la presse a parlé avec passion, mais avec mesure, de ce problème car tous, sans exception, ont senti la difficulté du problème posé.

Aussi nous ne pouvons que vous renouveler notre étonnement de voir votre revue prendre position avec brutalité et émettre des jugements très légers sans intérêt, ayant pour seul résultat de gêner dans la recherche des enseignements que tout le monde entend tirer de cette réalisation.

Nous sommes à votre disposition, si votre rédaction a besoin d'être plus complètement éclairée sur ce problème, car nous comprenons très bien qu'il n'est pas possible à une personne, après une visite sur place, de connaître aussi bien le problème que ceux qui s'y penchent depuis plusieurs années.

Etant donné les affirmations gratuites à notre sujet de Monsieur François LOYER, nous vous serions reconnaissants de bien vouloir publier en bonne place cette lettre dans votre prochain numéro. Nous vous prions de croire, Monsieur le Rédacteur en Chef, à l'expression de nos sentiments distingués.

P. Roux-Dorlut. D. Badani.

Bemberg*

tissus pour ameublement

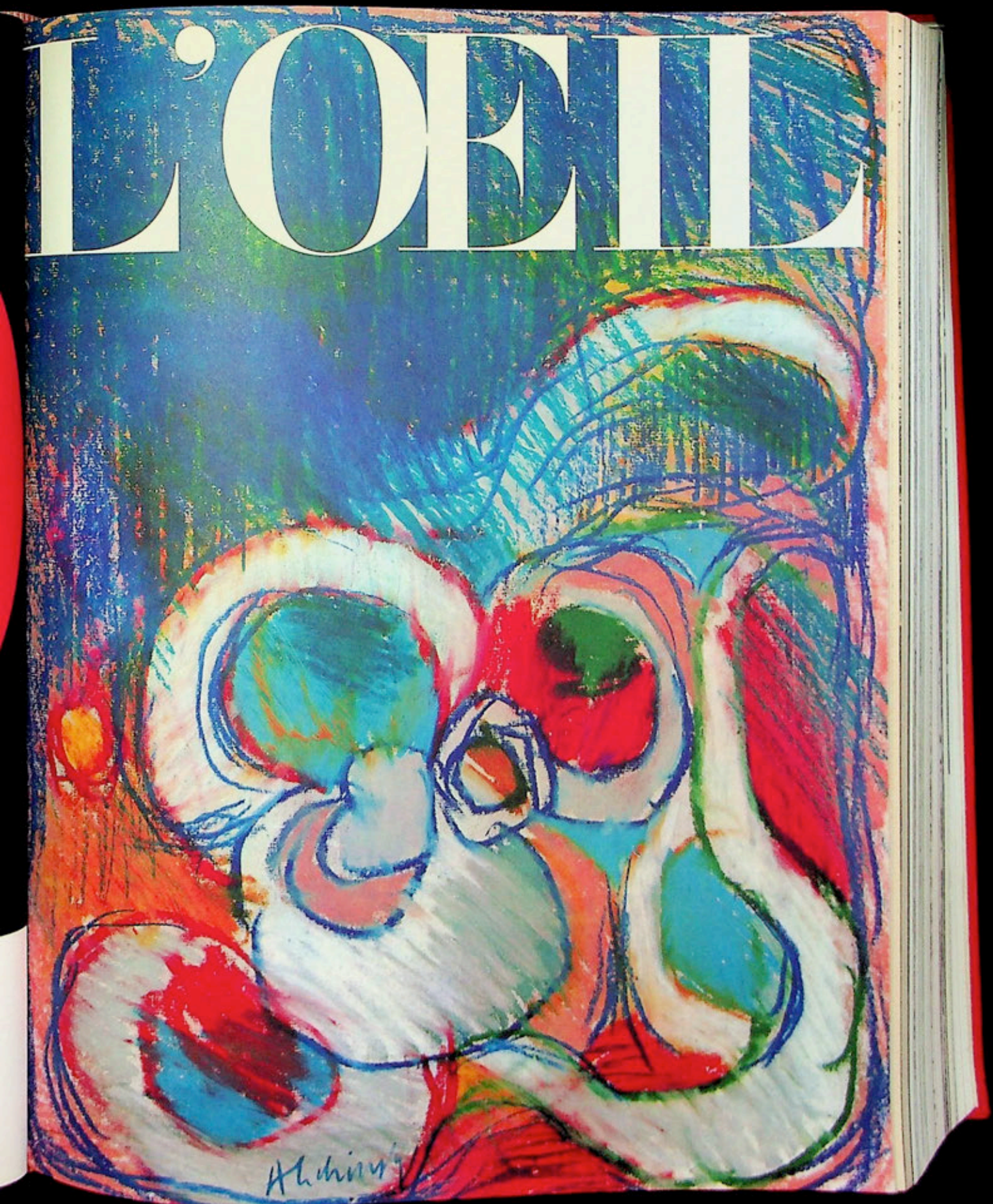
Bemberg s.p.a. Milano

* marque enregistrée de propriété Bemberg s.p.a. Italie

OLIVETTI

La matière première de la gestion de l'entreprise est l'information. Créer l'information, l'élaborer, la transmettre, la conserver, la multiplier, la traduire en efficacité et profit: c'est à ces fins qu'Olivetti produit la gamme de machines et appareils la plus complète qui existe aujourd'hui. Olivetti produit les instruments de l'information: électroniques, mécaniques, optiques, magnétiques, diversifiés selon toutes les exigences et les situations, mais tous inspirés du même principe de l'efficacité de l'entreprise. Les productions Olivetti pour le traitement de l'information constituent un système intégré.

L'ŒIL



PUBLIDA Photo Oremus

A L'OMBRE DES STORES TOILE EN FLEURS

TOILES CONSTANT

Crylor
FIBRE ACRYLIQUE 100%

Si vous désirez faire votre choix, demandez à votre storiste le catalogue CONSTANT. Vous y découvrirez une merveilleuse collection de toiles à store dans des coloris étonnants : des unies, des rayées, des écossais et des doubles-faces à fleurs. Ces toiles sont toutes imperméables, imputrescibles, super grand teint et "sanitized".

TISSAGES EUGÈNE CONSTANT distribués par **BEARN** et **FLANDRE** 249, rue du Fg de Roubaix - 59-LILLE - Tél. : 55.48.14

ALLEMAGNE : Emsdettner Baumwoll - Industrie 44-07 Emsdetten - BENELUX : Spillemaeckers, Autostrade 95 Aartselaar - Belgique - ITALIE : Camerlino Carlo, Viale Delle Industrie 2090 Settala, Milano - F. Rivolta via de Gottardo, 76 Monza - SUISSE : Velouta, tissus VE, 39 Peillonnex Chene Bourg (Genève) - AUTRES PAYS : sur demande.

Mes ADER & PICARD
COMMISSAIRES PRISEURS
12, RUE FAVART - PARIS
742. 68-23

PALAIS GALLIÉRA
14 ET 19 JUIN

« Mars ou la pêche » d'après Lucas de Leyde
GOBELINS - XVII^e siècle
Hauteur 3,17 m. Largeur 3,15 m.

Petite table en bois de placage.
Estampille de R.V.L.C.
Transition des époques Louis XV et Louis XVI
Hauteur 0,69 m. Largeur 0,56 m.

Petite table en bois de placage marqueté de fleurs par J.H. RIESENER Époque Louis XVI
Hauteur 0,73 m. Largeur 0,62 m.

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MAI 1968	NUMÉRO 161

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
David Harris: pages 4, 9 et 10
Etienne Weill: page 4 – Hillel Burger: page 5 – D. Lacarrière: page 6 et 41
Michel Kadisch: page 11 – R. M. Kneller: page 11 – Georg Gerster-Agence Rapho: page 12 – Anderson-Giraudon page 14
British Museum: pages 14 et 15
Giraudon: pages 15, 16 et 20
Audrain-Samivel-Agence Rapho: page 16
G. Viollon-Agence Rapho: page 17
Marc Lavrillier: pages 18, 23 à 29, 48 à 50, 53, 54 et 57 à 66 – Sauvageot: page 19
Colonel Fondacci: pages 18 et 19
Roberto E. de Castro: page 41 – Françoise Masson: page 43 – Leland A. Prescott: pages 69 à 75 –Franco Zigliolo: page 76
Publifoto: page 76 78 – Studio Emsa: page 77 – Clari: page 77, 81

Photographies en couleurs
Bibliothèque Nationale: page 7 et 8
Dominique Lacarrière: page 7 et 21
Marc Lavrillier: pages 22, 33, 34, 51, 52, 55, 56 et 67 – Leland A. Prescott: page 68

La couverture de ce numéro a été conçue par Pierre Alechinsky.

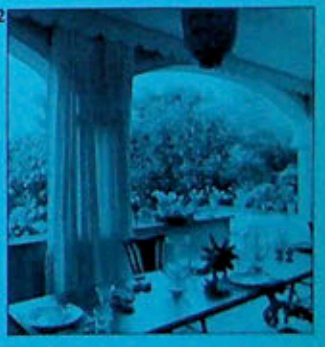
Notre prochain numéro
Les Offices au XVIII^e^ siècle – Nouvelles découvertes à Olympie – Bonnard dessinateur
Une enquête sur les problèmes des Halles – Cinquantenaire du Bauhaus.

Abonnements
France: *Fr. 100.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr.114.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.— ; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.— ; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé : $ 32.—) ; L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.— ; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

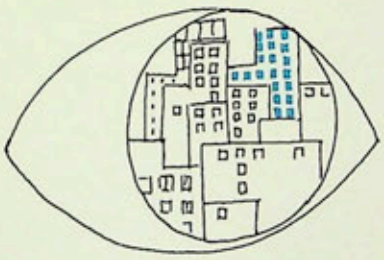
4 Art d'Israël. Entretien d'Etienne Coche de La Ferté avec Victor Klagsbald
12 Du sexe des Sphinx, par Jérôme Peignot
22 Obsessions à Nash House, par Rosamond Bernier
30 K. X. Roussel lithographe, par Jacques Salomon
38 Livres sur l'art
40 Beaux objets sur le marché
L'Œil du Décorateur
48 Pièce de travail et de repos chez un grand homme d'affaires
54 Une maison en pierres sèches à Grimaud
62 Dans le Midi, la maison et le jardin d'un voyageur
68 Tiffany
76 L'Œil aux aguets sur Eurodomus

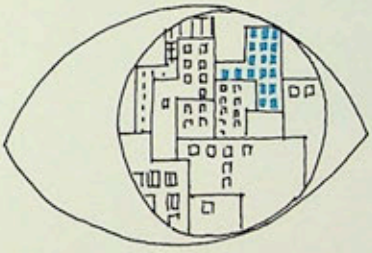


20 jours qui vont compter dans l'histoire de "France"

A thème exceptionnel : "Commémorer le bi-centenaire de la naissance de l'Empereur Napoléon 1er".
Croisière exceptionnelle... Par sa durée : 20 jours.
Par la limitation des places à 1.400 en classe unique.
Par le choix de ses escales, historiques : Ajaccio - Ile d'Elbe - Sainte-Hélène,
et touristiques : Freetown - Canaries.
Par son programme d'animation : spectacles, conférences, excursions, soirées costumées
et vente unique aux enchères d'objets ayant appartenu à l'Empereur dont un de ses chapeaux !
L'originalité de sa conception, le soin apporté à son organisation feront de cette croisière impériale
un événement dans la carrière du paquebot "France"
et dans les annales de la Compagnie Générale Transatlantique.
Les images colorées du présent et les vestiges impérissables de l'épopée d'hier
se conjugueront dans l'album de vos souvenirs.

Croisière Impériale : du 9 au 29 avril 1969 _ Cannes - Ile d'Elbe - Freetown - Sainte-Hélène - Canaries - Ajaccio - Cannes. _ Prix à partir de 3.840
Renseignements auprès de votre agent de voyages ou de la Compagnie Générale Transatlantique.





PARSOL
cela saute aux yeux !

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur. PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

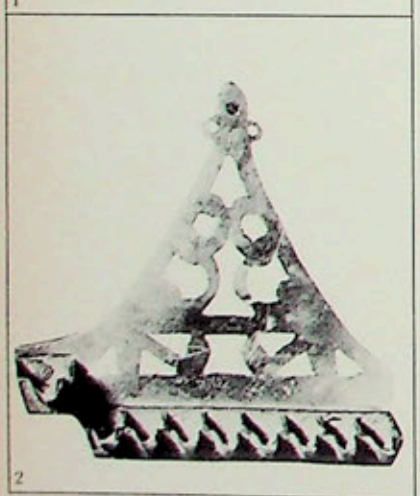
SAINT-GOBAIN

DIVISION GLACES

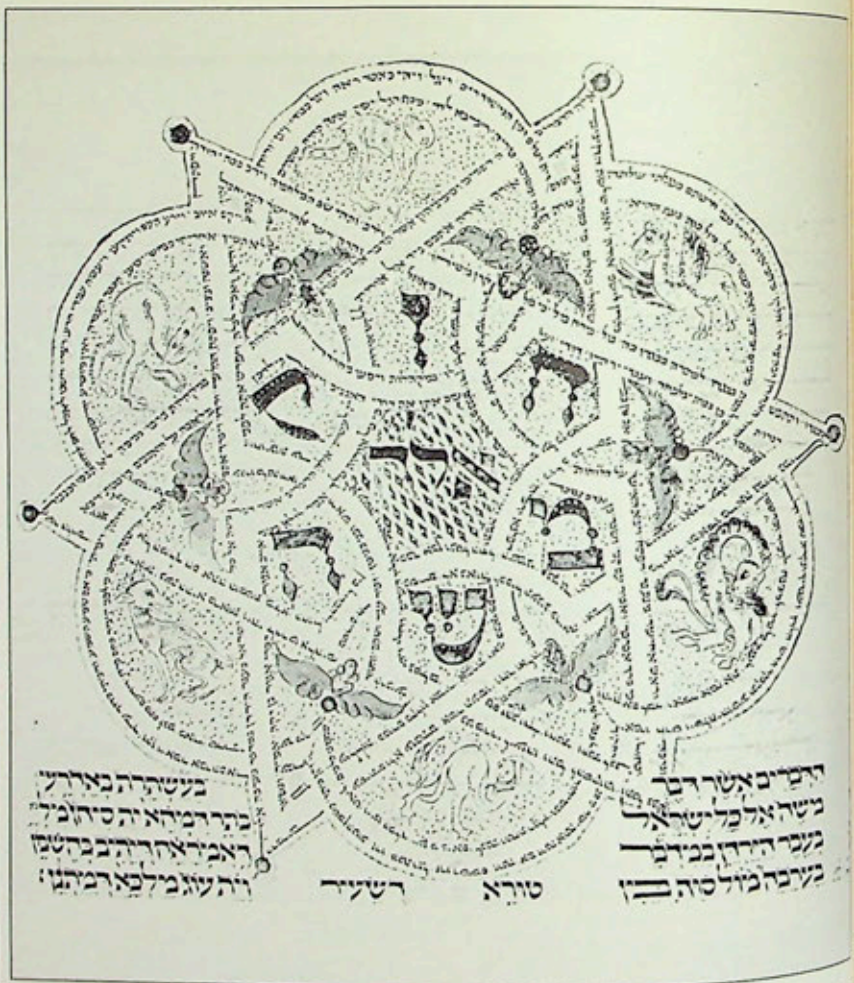
centre de documentation : 16, avenue malignon, paris 8e, tél. : 225.99.60

ART D'ISRAEL

1



2



Etienne Coche de La Ferté — Dans quelle mesure M. Klagsbald, vous qui êtes un grand collectionneur d'objets rituels juifs, pensez-vous qu'on puisse dire qu'il existe un art juif?

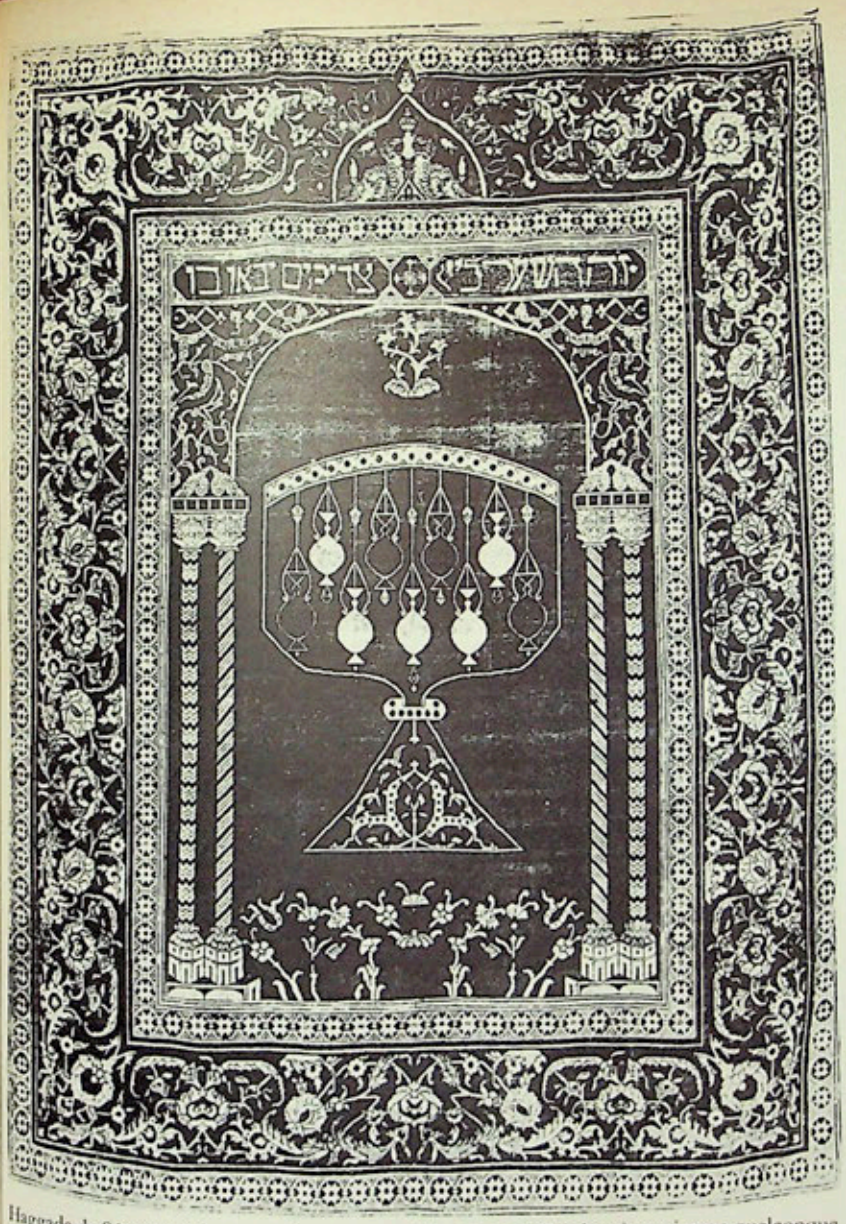
V. Klagsbald — Je ne pense pas qu'il existe un art typiquement juif, si vous parlez de l'Art avec un « A » majuscule. L'art juif dans sa patrie antique, dont il est question dans la Bible et que l'on retrouve dans les fouilles, ainsi que l'art juif dans la Diaspora est une manifestation qui accompagne le culte. L'art n'a jamais été, pour les Juifs, un but en soi, comme cela était le cas pour les Grecs. Le génie grec s'est manifesté surtout par une création dans l'espace, c'est-à-dire par une création plastique, architecturale. L'originalité de l'esprit juif s'est manifestée avant toute chose par une création dans l'abstrait. Cependant les fouilles attestent l'aptitude des Juifs pour l'art, mais celui-ci, comme je viens de le dire, accompagne le culte, veut l'embellir pour la plus grande gloire de Dieu.

E. C. F. — J'aimerais que nous parlions plutôt de l'art juif en dehors de l'archéologie palestinienne et que nous nous limitions à l'art des Juifs dans la Diaspora.

V. K. — Vous me demandez donc s'il existe un art typiquement juif de la Diaspora. Il est assez difficile de répondre à votre question de manière claire et simple, car, malheureusement les témoins de cet art, surtout à ses débuts, sont rares. Du haut Moyen Age pratiquement rien n'a survécu. La migration des peuples et les migrations forcées des Juifs en particulier en sont les causes. Il nous reste bien sûr quelques synagogues merveilleuses de style hispano-mauresque en Espagne, une synagogue gothique à Prague. La plus ancienne d'Europe, la synagogue romane à Worms a été dynamitée par les nazis, mais reconstruite après la guerre. En revanche, nous connaissons très bien l'art juif à partir du XII[e] s., par une multitude de manuscrits enluminés, conservés dans bon nombre de grandes collections, notamment à la Bibliothèque Nationale, au British Museum et à l'Universi hébraïque de Jérusalem. Les Juifs ont pour l'art de l'enluminure à un niveau très élevé. Sans doute ont-ils été poussés vers cette forme d'art par leur amour pour le livre en général. Leur savoir-faire extraordinaire dans ce do maine nous fait supposer qu'ils cultivaient également d'autres branches de l'art bien que les témoins soient rares, pour les raisons que je viens d'énumérer.

L'art étant une expression de la pensée et de la sensibilité, il est certain que les objets juifs parlent un langage différent des autres œuvres d'art faites à la même époque et dans les mê mes régions.

A ce propos, je voudrais citer la comparaison faite par Ernst Cohn-Wiener entre deux mi niatures représentant toutes les deux N ouvrant l'Arche après le Déluge. L'une se trouve dans le psautier de Saint-Louis et est un modèle de l'art de l'enluminure gothique avec ses encadrements et son arrière-plan d'ar chitecture. L'autre se trouve dans la célèbr



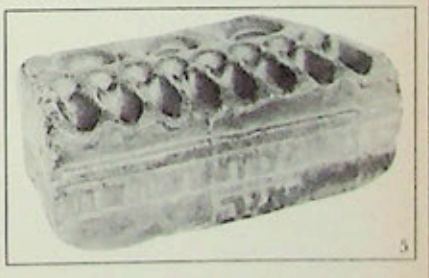
Haggada de Sérajévo (plus ou moins contemporaine du Psautier mais exécutée en Espagne). Notre miniaturiste raconte son histoire en une scène très simple, sans fioritures. Noé vient de sortir de l'Arche et pose le pied sur la terre dévastée par les eaux. Ernst Cohn-Wiener écrit: « Ceci est raconté très simplement, et, vu sous l'angle de la cour de France, serait sans doute considéré comme une œuvre campagnarde et dénuée de finesse. Mais je ne connais aucune image dans toute l'histoire de l'art qui exprime avec autant d'intensité le sentiment de solitude en face de la destruction. » Nous nous trouvons ici en face d'une expression d'art très différente et je ne crains pas de dire typiquement juive.

E. C. F. — Etes-vous d'avis qu'on puisse déceler dans les objets d'art juif quelque chose de la spiritualité si élevée de la religion juive?

V. K. — Vous savez qu'un des grands facteurs qui ont déterminé le caractère de l'art juif est le deuxième commandement: « Tu ne feras point d'idole, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel ou en bas sur la terre, etc. Tu ne te prosterneras point devant elles ». L'interprétation que l'on a donnée au Deuxième Commandement a varié selon les époques. Les uns pensent que les deux interdictions sont liées, c'est-à-dire que l'interdiction de faire des images est valable dans la mesure où elles servent à l'idolâtrie. D'autres pensent qu'il s'agit de deux interdictions distinctes: faire des images et d'autre part l'interdiction de se prosterner devant elles. Autrement dit, d'aucune manière, la Bible ne tolère l'image. On évite surtout la représentation de la figure humaine.

La Bible nous dit que Dieu a créé l'homme à Son image. On craint donc en faisant l'image de l'homme de faire en quelque sorte aussi l'image du « modèle » de l'homme, c'est-à-dire l'image de Dieu. Or, pour le Juif, quelque représentation figurative de Dieu que ce soit serait un blasphème. C'est pourquoi en général la représentation de la figure humaine a été bannie dans l'art juif. Je ne pense pas que, dans un autre art du Moyen Age, on puisse rencontrer des personnages vêtus comme des Juifs et ayant des têtes d'oiseaux. Or dans les enluminures juives vous trouvez souvent des personnages qui portent le chapeau pointu, imposé aux Juifs comme signe distinctif, et qui ont des têtes d'oiseaux. Voici donc un phénomène très particulier parmi d'autres qui différencie l'art juif.

E. C. F. — Si vous me permettez une interruption, je trouve très intéressant en effet ces miniatures avec des hommes à têtes d'animaux et d'oiseaux et cela me fait penser à un point que je voulais soulever à la suite de ce que vous avez dit relativement à la Grèce. Il me semble que la différence fondamentale entre l'esthétique grecque et l'esthétique judaïque dans le domaine de l'art, c'est que les grecs ont cherché avant tout la beauté pure, la beauté pour elle-même dans l'art, tandis que les Juifs recherchent autre chose que la beauté dans l'art, et l'exemple que vous venez de donner me paraît significatif à cet égard, car rien n'est plus laid que ces personnages à tête d'animal; ils sont laids, curieux, drôles



et ridicules, mais certainement pas beaux, et il y a là l'indice d'une recherche qui est en contradiction avec celle des Grecs: recherche non pas de la beauté plastique mais peut-être, c'est vous qui allez nous éclairer, de la signification morale ou disons pour parler un peu familièrement, de l'utilitarisme religieux. Qu'en pensez-vous?

V. K. — Il est certain que la beauté plastique n'a jamais été un but en soi pour le Juif; elle

1 *Lampe en bronze. VI^e siècle. Jérusalem, Israël Museum* 2 *Lampe de Hanoucca en bronze. Comtat Venaissin. XVI^e siècle. Coll. V. Klagsbald.* 3 *Bible hébraïque. Bohême (?). XIV^e siècle. Ce manuscrit (qui ne figure pas à l'exposition) a été offert en 1492 par Frédéric III au grand humaniste hébraïsant Jean Reuchlin. Bibliothèque de Karlsruhe.* 4 *Rideau de tabernacle. Moyen-Orient. XVIII^e siècle. Jérusalem, Musée du Grand Rabbinat.* 5 *Lampe de Hanoucca, en marbre des Pyrénées, trouvée à Avignon. XI^e-XII^e siècle. Collection V. Klagsbald.*

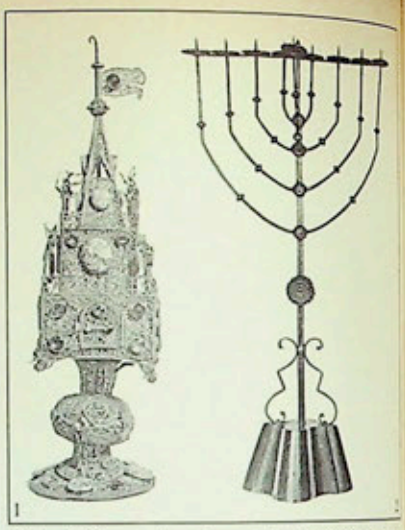
A PROPOS DE L'EXPOSITION «ISRAEL A TRAVERS LES AGES», ACTUELLEMENT PRÉSENTÉE AU PETIT PALAIS, UN ENTRETIEN AU MAGNÉTOPHONE DE VICTOR KLABSBALD, VICE-PRÉSIDENT DU MUSÉE D'ART JUIF DE PARIS, AVEC ÉTIENNE COCHE DE LA FERTÉ, CONSERVATEUR DE LA SECTION DES ANTIQUITES CHRÉTIENNES AU MUSÉE DU LOUVRE.

n'est pas recherchée pour elle-même. Tout à l'heure j'en ai touché un mot déjà.
Le cadre du beau selon l'esprit juif n'est pas essentiellement l'espace mais le temps. Le rabbin et philosophe américain Abraham Heschel dans son livre « Les Bâtisseurs du Temps » met l'accent sur ce particularisme de la vision juive. L'année est construite autour des fêtes religieuses, les semaines autour du Sabbat, préfiguration de la vie future. Le judaïsme tend à élever toute la vie au niveau du Sabbat et l'art juif qui est un art symbolique peut être considéré comme un guide conduisant à cette haute spiritualité de la religion juive dont vous venez de parler.
Cependant je pense que vous êtes trop sévère en qualifiant ces figures de laides. D'ailleurs la question n'est pas précisément là.
La composition de la page est bonne, les couleurs sont belles, l'ensemble est harmonieux. Toute proportion gardée, je pourrais objecter que la laideur des membres de la famille royale d'Espagne ne diminue en rien la beauté des peintures de Goya. Mais pour revenir à ce que je disais, le but à atteindre n'est pas le beau, mais le Sabbat éternel.

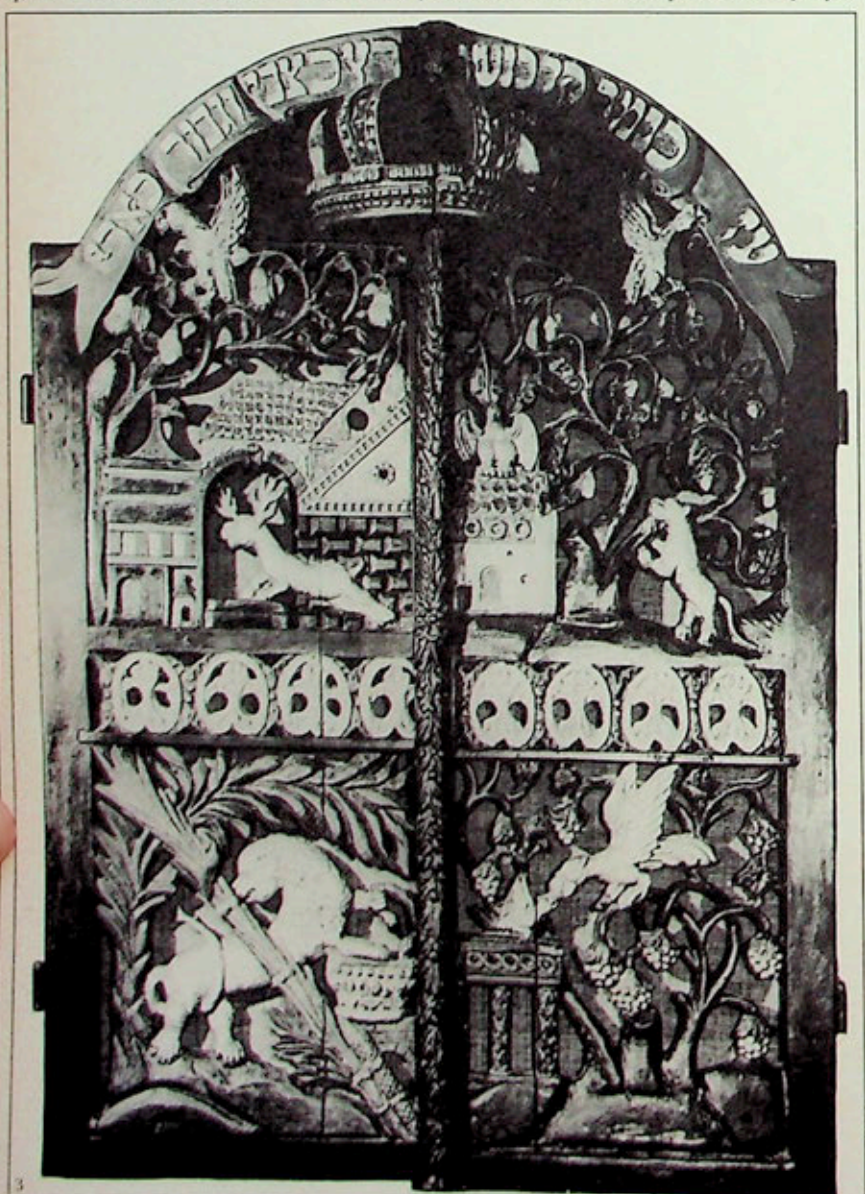
E. C. F. — Il me semble que là vous définissez un but purement moral de la religion judaïque, il ne faudrait peut-être pas trop nous écarter du domaine de l'art.

V. K. — Certainement. La pensée du Juif et sa sensibilité sont centrées, précisément sur le temps, moins sur l'espace. C'est cela qui fait que l'art hébraïque est resté au service d'un autre idéal.

E. C. F. — Il me semble que tout ce que vous dites là est vrai de l'art chrétien au Moyen Age. Je voudrais que vous me disiez quelque chose de plus spécifique du judaïsme, parce que je ne pense pas que cela rende compte des différences entre l'art judaïque et l'art chrétien; les chrétiens au Moyen Age étaient imprégnés de l'idéalisme dont vous parlez et il n'y a pas



1 2



3

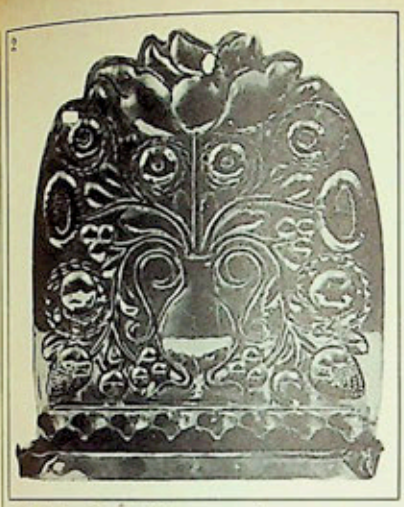
là de différence fondamentale, à l'origine tou
au moins.
V. K. — Il ne doit pas y en avoir. Le christia
nisme est issu du judaïsme; à la base il y a
souvent les mêmes idées. D'ailleurs on sait
depuis peu de temps que les peintures des
églises sont issues des synagogues, de même
que l'enseignement chrétien en est sorti.
E. C. F. — Il me semble là que vous exagérez
légèrement. La question est en effet à l'étud
chez les érudits, mais la réponse est en partie
seulement affirmative.
V. K. — Depuis la découverte des fresques
de la synagogue de Doura Europos et qu
sont antérieures à toute fresque d'église con
nue jusqu'à ce jour, cette hypothèse se justifie
E. C. F. — Non, il y a des catacombes plus
anciennes.
V. K. Mais montrent-elles des scènes de l'An
cien Testament ou du Nouveau Testament?
E. C. F. — De l'Ancien Testament, parce
que le christianisme a commencé par l'Ancien
Testament.
V. K. — Et pourquoi? Voilà la question.
E. C. F. — Parce qu'il était en effet imprégné
de judaïsme.
V. K. — Et peut-être aussi parce que l'ar
religieux chrétien était imprégné de l'art juif
E. C. F. — On ne peut pas dire qu'il était
imprégné de l'art juif car il ne semble pas que
l'art juif ait été si abondant que cela puisque
ne nous en reste pas de témoin sauf Doura
Europos.
V. K. — Le malheur veut que les Juifs ont été
persécutés et qu'on a détruit les synagogues
tandis que les églises sont restées.
E. C. F. — L'art chrétien est imprégné d'art
grec avant toute chose.
V. K. — Mais toutes les synagogues que l'on
a retrouvées en Palestine et dans les autres
pays du bassin méditerranéen sont décorées.
Dans les synagogues de cette époque-là, il y a
soit des mosaïques, soit des fresques.

1 *Boîte à aromate (bessamim) en filigrane d'a
gent garnie d'émaux. XVIII^e s. Paris, Mu
de Cluny.* 2 *Chandelier pour Hanoucca. Fe
forgé. Alsace, XVII^e siècle. Coll. V. Klagsbald.*
3 *Portes de l'Arche. Synagogue de Cracovie. Bo
sculpté et peint. XVII^e siècle. Jérusalem, Mu
du Grand Rabbinat.* 4 *Détail de la boîte repr
duite fig. 4.* 5 *Pentateuque hébraïque. Espag
XIV^e siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*

4

5

וזאת הברכה
אחרי מות משה עבד יהוה ויאמר יהוה אל יהושע
בן נון משרת משה לאמר משה עבדי מת ועתה קום
עבר את הירדן הזה אתה וכל העם הזה אל הארץ
אשר אנכי נתן להם לבני ישראל כל מקום אשר
תדרך כף רגלכם בו לכם נתתיו כאשר דברתי אל
משה מהמדבר והלבנון הזה ועד הנהר הגדול נהר
פרת כל ארץ החתים ועד הים הגדול מבוא השמש
יהיה גבולכם לא יתיצב איש לפניך כל ימי חייך
כאשר הייתי עם משה אהיה עמך לא ארפך ולא
אעזבך חזק ואמץ כי אתה תנחיל את העם הזה את
הארץ אשר נשבעתי לאבותם לתת להם רק חזק
ואמץ מאד לשמר לעשות ככל התורה אשר צוך
משה עבדי אל תסור ממנו ימין ושמאל למען
תשכיל בכל אשר תלך לא ימוש ספר התורה
הזה מפיך והגית בו יומם ולילה למען תשמר
לעשות ככל הכתוב בו כי אז תצליח את דרכך



E. C. F. — Mais il n'y a pas de personnages, sauf à Doura Europos.

V. K. — La mosaïque de Beth Alpha, les sculptures de Kfar Khorassine, les fresques des catacombes juives de la Via Appia sont non seulement figuratives mais représentent même la figure humaine.

E. C. F. — Oui, il y a quelques schémas.

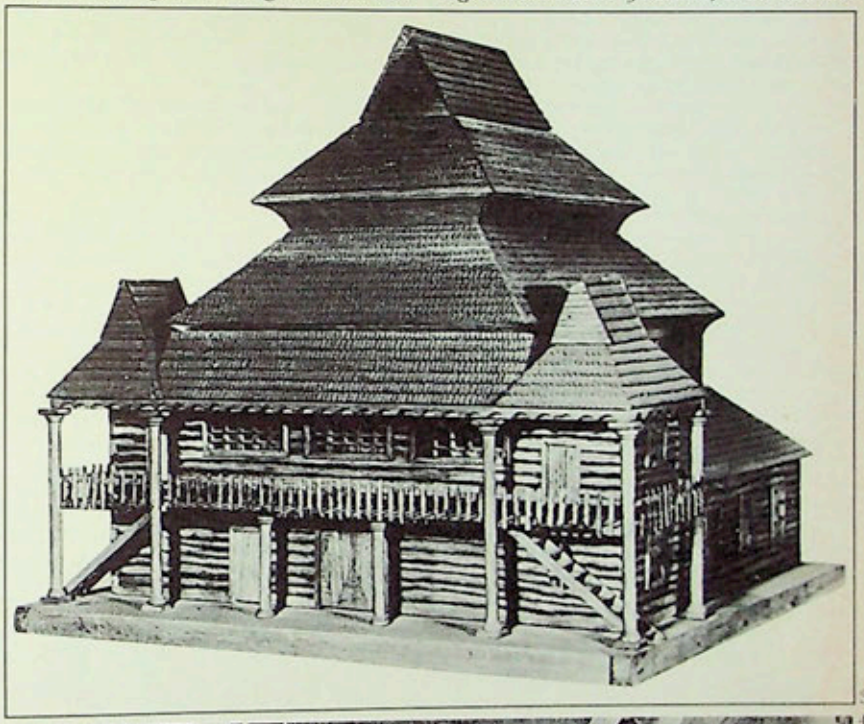
V. K. — Ce qui confirme notre hypothèse sur les origines de l'art chrétien est ce fait remarquable que celui-ci, à ses débuts, décrit surtout des scènes de l'Ancien Testament. Certaines prières chrétiennes montrent une grande analogie avec des prières juives, et reprennent souvent leur texte mot à mot. Un exemple frappant est constitué par une prière commune aux deux religions dans laquelle on prie Dieu de nous exaucer pour le mérite de tel saint ou tel patriarche. Or les fresques de Doura Europos semblent rappeler aux fidèles illettrés le texte de cette prière. La décoration murale fait fonction également d'aide-mémoire. L'Eglise ayant adopté la prière, le peintre s'est sans doute inspiré de la décoration qui visualisait le texte.

Quant au Deuxième Commandement, je l'ai déjà dit, il a été sujet à des interprétations différentes, divergentes selon les époques. En période de tranquillité politique, les rabbins étaient en général assez tolérants. Au moment des persécutions, leur interprétation se raidit, devient plus austère. Il est intéressant de noter, à ce sujet, que les sculptures des synagogues de Capernaüm et d'Aïn Duq (IIIe siècle) ont été mutilées tandis que les textes hébraïques sont restés intacts. Il faut en tirer la conclusion que des Juifs et non pas les envahisseurs ont commis ces destructions, car ces derniers se seraient davantage attaqués aux textes. Il faut donc croire qu'une génération de rabbins moins tolérants a ordonné la destruction de ce que leurs prédécesseurs avaient autorisé dans le domaine de l'art.

E. C. F. — Ce n'est pas la seule fois que cela s'est produit, car je viens de lire l'histoire d'un jeune sculpteur juif extrêmement pieux, qui pourtant était devenu un portraitiste et qui, ayant des scrupules s'est adressé à un rabbin; celui-ci lui a ordonné, — et le sculpteur s'est exécuté, — de défigurer à coups de marteau tous les portraits qu'il avait faits. Cela se passait au XVIIIe siècle.

V. K. — Tel n'était pas l'avis de tous les rabbins au XVIIIe siècle. Ainsi, il existe une médaille coulée au début du XVIIIe siècle à Amsterdam, représentant le Grand Rabbin de cette ville. Eléazar Brody était une des plus grandes autorités rabbiniques de son siècle. Pourtant, il autorise le médailleur à le représenter en relief. Vous voyez, le point de vue des rabbins a évolué selon les époques et les pays. Notamment en Italie où on aime l'art, les Juifs sont également de grands amateurs.

1 *Bible hébraïque. Italie. XVe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.* **2** *Lampe de Hanoucca en laiton repoussé, exécutée dans le Midi de la France. XVIIe ou XVIIIe siècle. Collection V. Klagsbald* **3** *Maquette de la synagogue en bois de Pobreyszeze en Pologne, construite en 1648 et détruite par les Nazis. Musée d'Art juif de Paris.* **4** *E. de Witte : « Intérieur de la Synagogue des Portugais à Amsterdam. » Jérusalem, Israël Museums.*



3

4

E. C. F. — Il y a donc eu un sentiment esthétique juif en contradiction avec les exigences religieuses, ou tout au moins parfois en contradiction avec celles-ci.

V. K. — L'art au Moyen Age est resté au service de l'Eglise et du Monarque. A l'époque de la Renaissance l'homme des villes commence à s'affranchir et les grandes richesses qui affluent en Europe permettent aux bourgeois enrichis d'aimer l'art pour l'art. Or cette période de richesse pour certaines couches sociales, représente un des chapitres les plus tristes de l'histoire juive des temps modernes. En 1492, ils sont expulsés d'Espagne, terre qu'ils avaient habitée près de deux mille ans, et les survivants de cette communauté hautement cultivé erraient sur les routes de l'Europe et sur les mers en quête d'un havre de refuge.

D'autre part, les affaires de banque, traditionnellement juives, passaient également aux mains des chrétiens à qui l'Eglise n'interdisait plus cette profession.

Ce n'est pas dans ces conditions politiques et économiques que l'art juif peut devenir majeur. Il reste étroitement lié au culte et le sens esthétique essaie de s'épanouir dans la plus grande harmonie possible avec les exigences religieuses.

E. C. F. — Quelles ont été les conséquences de cet état de fait historique sur la production artistique des Juifs? une extinction, tout au moins en Espagne, de cette production, florissante auparavant?

V. K. — On ne commande pas des œuvres d'art monumentales lorsque l'on n'est pas sûr du lendemain.

E. C. F. — Ne soyez pas négateur; ne me dites pas: il ne reste plus rien des Juifs, ils ont été persécutés, ils ont disparu; c'est la tendance de l'historien d'art M. Roth que je déplore chez les historiens du judaïsme; il faut souligner ce qui est positif.

V. K. — Je l'ai fait en parlant des enluminures. Ces hommes qui ont été d'excellents peintres de manuscrits avaient un sens de l'esthétique hautement développé et il serait absurde de croire qu'ils ne se sont pas intéressés aux autres manifestations de l'art. Cela dit, l'art est un luxe qui suppose un bien-être, une tranquillité et des moyens considérables. Lors des expulsions, les œuvres monumentales qui restaient sur place, furent détruites ou adaptées à une autre utilisation. Ce qui équivaut à leur disparition du point de vue de l'art juif.

E. C. F. — Mais si ce sont des gens qui étaient susceptibles de commander de grandes maisons et de belles œuvres d'art, c'est qu'ils l'ont fait avant la persécution, cela a été le cas des Juifs d'Espagne; il y a eu une floraison en Espagne, dont notre exposition va rendre compte, dans une faible mesure, mais tout de même par quelques objets.

V. K. — Nous ne pouvons malheureusement rien montrer venant d'Espagne à notre exposition.

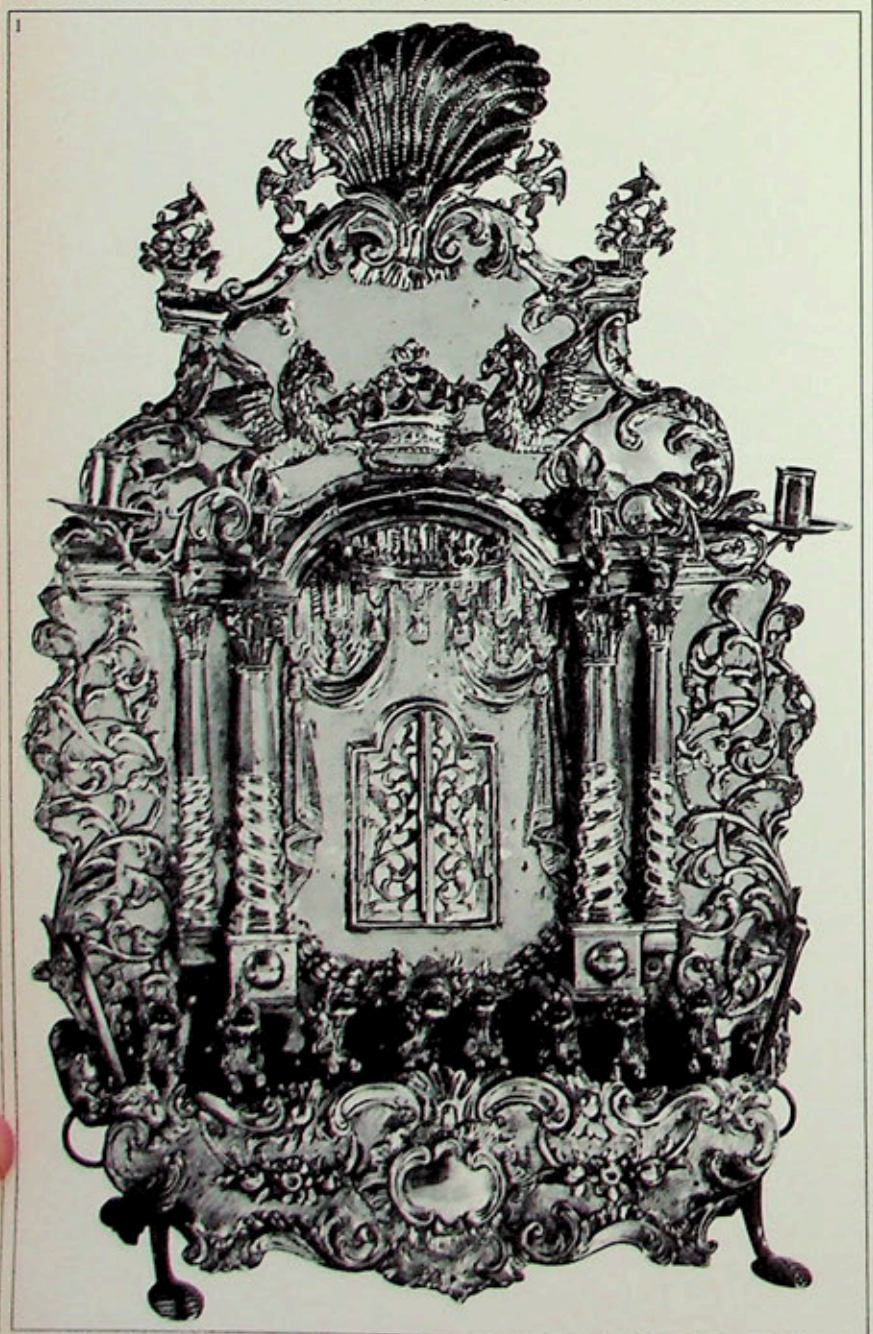
E. C. F. — Si, il y a le manuscrit Hébreu XV qui a été commencé au Portugal et achevé en Italie.

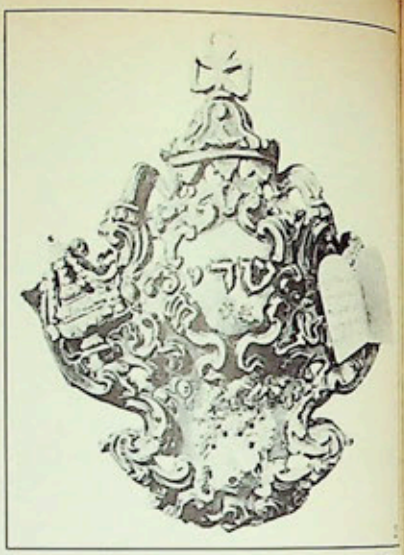
V. K. — En effet, c'est encore le manuscrit qui reste pratiquement le seul témoin de la création artistique juive au Moyen Age.

E. C. F. — Vous pensez donc que la miniature est le meilleur reflet de la pensée judaïque dans le domaine esthétique; elle est le reflet de l'inspiration artistique des Juifs.

V. K. — C'est sans doute le cas, surtout au Moyen Age.

E. C. F. — Dans quelle mesure pensez-vous que l'art juif qui nous est le plus accessible, je veux dire l'art rituel, dans quelle mesure les accessoires du culte, les Bessamim, les étuis de Thora, les rimonim, les couronnes de Thora,





enfin tous ces ustensiles d'orfèvrerie que l'on verra à l'exposition et dont quelques-uns sont reproduits ici, dans quelle mesure pensez-vous que cet art-là recueille une partie des aspirations esthétiques que l'on voit se refléter dans la miniature? Ils ne me paraissent pas tout à fait du même niveau esthétique mais ils ont une originalité certaine par rapport à l'art chrétien contemporain.

V. K. — Je pense comme vous en effet qu'il y a une différence entre l'objet et la miniature et ceci pour beaucoup de raisons. D'abord parce que la peinture est un moyen d'expression plus facile, plus juste, de la sensibilité de l'artiste qu'une pièce d'orfèvrerie. Je pense que la couleur et le dessin sont davantage faits pour être le véhicule de la sensibilité de l'artiste, mais il y a surtout ceci que la plupart des objets que nous considérons comme juifs, et qui seront présents à notre exposition au Petit Palais, n'ont pas été faits par des Juifs. Ce sont souvent seulement des commandes juives. Il ne faut pas oublier que les Juifs étaient exclus de la corporation et que tout le travail d'orfèvrerie était l'apanage exclusif des corporations qui étaient en même temps une association religieuse, une confrérie religieuse. Il y avait toujours un saint, le patron, qui présidait aux destinées de la corporation. Il faut quand même rappeler qu'au Moyen Age et jusqu'à la Révolution française, le Juif ne pouvait être artisan parce qu'il était exclu des corporations, et quand il désirait un objet d'argenterie ou de bronze, il était obligé de s'adresser à un artisan non juif, qui, lui, était membre de la corporation. Alors il allait voir cet artisan pour lui expliquer ce qu'il voulait exactement et c'est sur les indications du client, mais selon la manière de l'artisan, que l'objet a vu le jour. C'est pour cela que nécessairement il a une autre sensibilité que la miniature, sauf dans les pays de l'Est où les Juifs étaient eux-mêmes organisés en corporation. Dans ces pays, ils avaient le droit de travailler les métaux et ils pouvaient librement créer leurs objets de culte.

E. C. F. — Mais je ne vois pas de différence fondamentale entre les objets rituels qui viennent de l'Est, de la Posnanie, par exemple, et ceux que nous avons en France; il n'y a pas une grande différence de caractère. J'ai l'impression que les Juifs de l'Occident arrivaient très bien à expliquer leurs desiderata aux artisans chrétiens, car ils les ont réalisés à peu près d'une manière équivalente à celle des ouvriers polonais.

V. K. — En disant « d'une manière équivalente » vous voulez parler sans doute de l'identité de la symbolique.

E. C. F. — De la symbolique, de la qualité et de l'esthétique générale de ces objets; ils ne me paraissent pas de qualité supérieure à l'Est plutôt qu'à l'Ouest, ou peut-être me trompai-je, je vous prie de me détromper si c'est le cas.

V. K. — De toutes façons, je ne veux pas faire de comparaison ni un classement de qualité. Je pense que quand un orfèvre d'Italie fait une lampe juive, il n'a pas l'intention de faire une œuvre d'art. Il a exécuté honnêtement, le plus honnêtement possible, la commande d'un client. Les objets se ressemblent parce que les objets comportent les mêmes symboles, et puisque j'emploie le mot symbole, il faut bien le dire, l'art juif, l'art cultuel est un art foncièrement symbolique.

Dans ma collection se trouvent deux lampes de Hanoucca en argent dont une est l'œuvre du maître Hans Reinhardt, de Francfort sur le Main. Sa décoration représente le Luminaire à sept branches (Menora) sur un écusson couronné flanqué de deux lions. L'autre lampe a été faite sur le même modèle par un artisan en Pologne. Le symbole est donc le même: la Menora et des lions, ce qui confère à ces deux objets des formes très semblables. Mais la sensibilité exprimée par les deux lampes n'a rien de comparable. Le client juif explique à l'orfèvre francfortois ce qu'il désire comme symbole et celui-ci traite ce motif à sa manière. Les lions sont des lions héraldiques, l'écusson est couronné d'une couronne comtale. Bref il exécute sa commande comme il aurait livré une pièce à sa clientèle habituelle. L'artisan juif n'a aucune relation avec la noblesse et ne connaît rien en héraldique. Pour lui, le lion symbolise l'adage talmudique: « sois fort comme le lion pour servir Dieu ». Aussi ses lions ne sont pas des animaux figés comme ceux de Reinhardt, mais ce sont des lions vivants, à tête humaine, qui parlent de l'amour de Dieu. Pour résumer: les formes se ressemblent, car les symboles puisés aux sources littéraires les plus anciennes sont communs à toutes les communautés, mais l'écriture est différente selon qu'il s'agit de l'Est européen, de l'Orient ou de l'Europe occidentale.

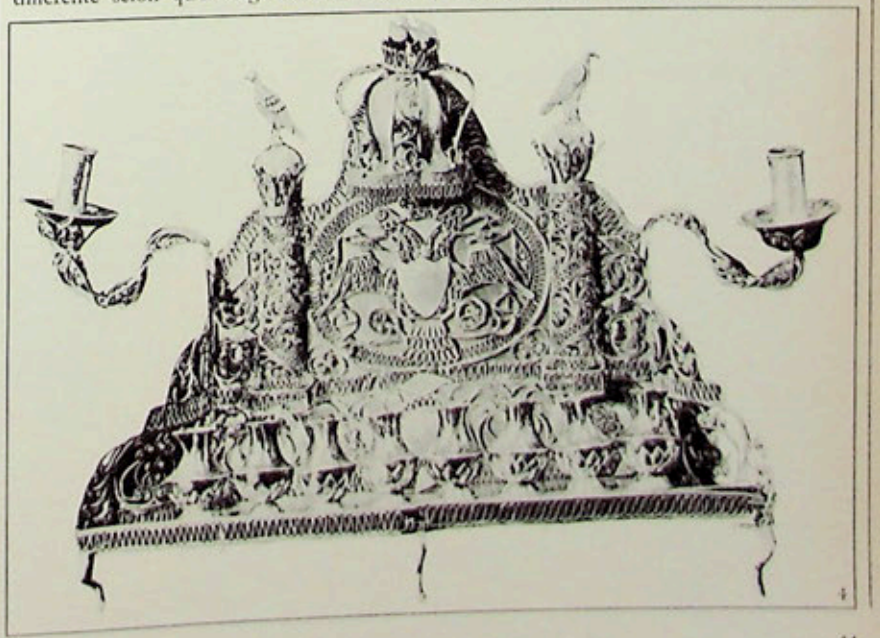
E. C. F. — Ainsi la sensibilité juive s'exprime dans ces objets rituels en dépit du caractère nécessairement symbolique et traditionnel qui ne laisse pas beaucoup de place à l'invention de chaque artiste.

V. K. — Bien sûr, la tradition tend à réduire au minimum la sensibilité de l'artiste, enfin son expression personnelle, cependant il y a place pour une expression juive globale et qui s'est formée au cours des âges.

E. C. F. — Est-ce que cette expression globale vous paraît être à la hauteur des autres manifestations de l'esprit juif, de leur invention dans le domaine des sciences exactes, dans le domaine de leur ingéniosité, dans la vie économique? Pensez-vous que cette production artistique dans la mesure où vous venez de la définir, où elle a des caractères judaïques propres, soit une des manifestations majeures de la civilisation judaïque?

V. K. — Comme je vous l'ai dit au début de notre conversation, je ne pense pas que l'art soit une manifestation majeure de la civilisation hébraïque. La contribution juive à la civilisation du monde se place surtout dans le domaine religieux par son apport du monothéisme pur, dans le domaine moral et social, par sa recherche passionnée de la Justice (les prophètes!) et dans le domaine économique. Ce n'est donc pas à l'Art plastique que le peuple juif a apporté ce qu'il avait de meilleur à donner. Mais son art est empreint d'une grande fraîcheur, de poésie, qui lui confèrent beaucoup de charme et sa symbolique projette sur toute cette création une lueur de haute spiritualité, qui l'authentifie au premier coup d'œil.

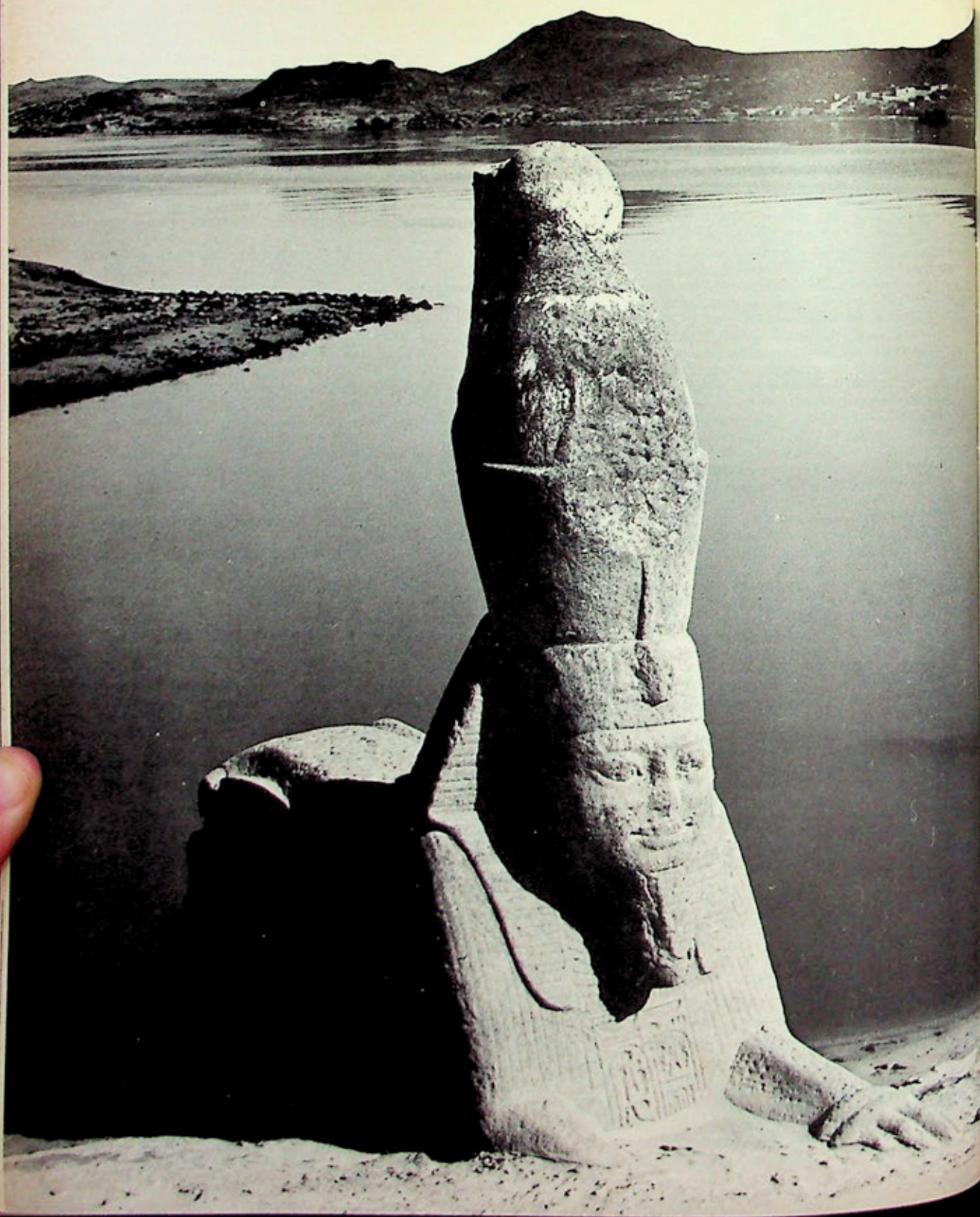
3



4

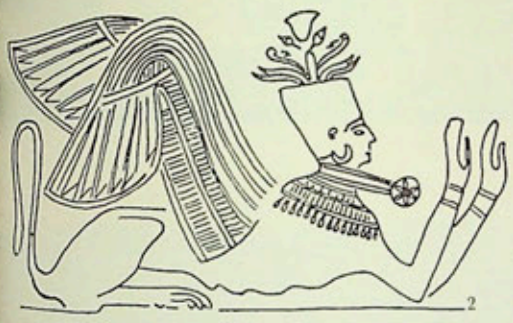
1 *Lampe de Hanoucca en argent repoussé et partiellement doré provenant de Lwow (Galicie). Milieu du XVIII^e siècle. Jérusalem, Israël Museum.* 2 *Etui à amulettes en argent repoussé et partiellement doré. Italie du Nord. Milieu du XVIII^e siècle. Coll. V. Klagsbald.* 3 *Lampe de Hanoucca en laiton. Italie. XVIII^e siècle. Collection. V. Klagsbald.* 4 *Lampe de Hanoucca en filigrane d'argent. Ukraine, 1841.*

1 *Art égyptien : Sphinx de Ouady es Seboua. XVI^e siècle avant J.-C.* 2 *Art égyptien : Sphinge gravée sur un coffret. Début du XV^e siècle av. J.-C. Collection Abbott.* 3 *Art syro-palestinien : Sphinge ailée. Ivoire à jour de Meggido (Israël). XII^e siècle av. J.-C.* 4 *Art gréco-perse : Sphinx décorant l'avant d'un édifice de l'enceinte sacrée à Labianda (Asie Mineure). IV^e siècle av. J.-C.*



DU SEXE DES SPHINX

par Jérome Peignot



Chercher à savoir ce qu'il en est du sexe du Sphinx, c'est dépoétiser ce monstre surtou si, eu égard aux attributs féminins dont il est toujours affublé dans la Grèce et dans l'Italie baroque, on le tient plutôt pour une sphinge. En effet, ne vaudrait-il pas mieux le laisser à ce monde inquiétant et moussu qui est le sien, à cet arrière-univers du fond duquel il hante notre conscience pour finir par s'immiscer entre celle-ci et notre existence? Chaque être a son milieu. La sphinge (le mot a été formé par Rabelais) est la sirène des jardins des environs de Rome, fatigués d'exubérance et qui, de loin en loin n'en pouvant plus de laisser la lumière bourdonner au-dessus de leurs buis noirs, tout à coup, jettent dans l'air tiède l'éclair d'une insondable mélancolie. La sphinge vit dans une nature qui, sous nos yeux, à la fois lui donne naissance et cherche à l'escamoter sous ses mousses et ses lichens, les jeux sans cesse renouvelés de ces exquises moirures. De toute façon c'est un non-sens que de placer des sphinges au pied des escaliers pour en faire des gardiennes alors que, du sexe féminin, elles ont toujours été des monstres nuisibles. Ainsi, que ce soit sur les terrasses recuites de soleil des palais royaux portugais ou dans les jardins, éperdus de fraîcheur, de la villa d'Este, ces animaux à la poitrine féminine gonflée de sensualité, dépouillés de toute signification religieuse, ne sont-ils jamais que des laissés pour compte de l'Histoire, des morceaux épars de son bric-à-brac symbolique. Ils sont là abandonnés sur la grève du temps et l'on dirait, ne serait-ce qu'en usant la pierre dans laquelle ils ont été façonnés, que la durée les a, pour autant que la chose fût possible, renforcés encore dans leur pouvoir érotique. En vérité, dans le sillage de la Syrie, on s'est laissé entraîner par les formes esthétiquement parfaites du monstre. Plus ou moins poreuse, la pierre a fait le reste. En effet, tout se passe comme si ce rêve qu'est la sphinge, avait eu besoin de ce poids de la pierre pour prendre toujours plus fermement corps. Il est de fait que, seule, la froideur glacée de la roche est capable de rendre les invisibles vibrations de la chair palpitante. La peinture étant un art plus intellectuel, la sculpture avait, pour la circonstance, à défricher le terrain. Après Ingres et Gustave Moreau, plus près de nous, Leonor Fini a pris la relève et, ce faisant, a contribué à revêtir les sphinges d'un nouvel attirail symbolique. Je veux parler de cette signification à la fois érotique et morbide qui est désormais attachée à la sphinge; monstre à ce point réel qu'on le dirait à peine né de notre dernier rêve. « Les monstres sont réapparus dans l'art, écrit quelque part Max Ernst; il ne faut pas les confondre avec des caricatures. Ils sont terriblement vivants, à l'inverse des monstres archétypiques de la mythologie. » Il n'empêche: ce sont tout de même ces derniers qui leur ont donné naissance.

En plein soleil, sous une chaleur qui, en intensité, passe tous les vertiges qu'elle occasionne, il est là, le grand sphinx de Guizeh, si grand qu'il abolit le ciel dont, pourtant, il est issu et qu'il a même l'air de vouloir résumer. En dépit du fait qu'il ait subi des influences venues du dehors, l'Egypte est, néanmoins, la véritable patrie du sphinx. Dès l'Ancien Empire (V^e^ et VI^e^ dynasties) le monstre y est connu. Qu'il y soit le gardien du royaume des morts, il n'y a rien là de surprenant. Par ses excès, la clarté du soleil ne donne-t-elle pas naissance aux ombres les plus brûlantes? Longtemps, sans doute deux millénaires durant, le sphinx resta figé sur son socle sans qu'à ses pieds, le remue-ménage mythologique, qui fut l'apanage des peuples qu'il asservissait de sa superbe religieuse, ait eu sur lui le moindre influence. Véritable Bouddha du Moyen-Orient qui avait su tirer des tumultueuses pulsations du Nil la philosophie qui convenait à sa gloire, on pouvait s'attendre à ce que la vanité des efforts de ceux qui cherchaient à le ternir le contraigne au sourire. Mais, ce sourire, il ne l'accorda pas. C'est ainsi que si, peu à peu, tout le bassin méditerranéen — le monde babylonien et la Crète exceptés — devait opter pour le type syrien du sphinx, les Egyptiens ne consentirent pas même à tenir le nouvel animal pour sacrilège et, sans guère en modifier l'aspect, laissèrent au leur le soin, impassible, de poursuivre sa marche dans l'éblouissement de la lumière.

En Egypte, au début du deuxième millénaire, le sphinx sert à représenter tout à la fois le soleil et le pharaon. Dans l'ensemble, considéré comme un animal bénéfique, sa présence au pied des temples signifie qu'on le tient donc pour un gardien. En Syrie, cependant, où il a pâti de vivre dans la promiscuité des griffons, le sphinx, cette fois doté d'ailes, est loin d'être tenu pour un protecteur. Le goût, souvent désordonné des Syriens pour la décoration ou, plutôt, l'exubérance décorative, a opéré et transformé le sphinx, de placide et rassurant qu'il était, en un monstre griffu, menaçant on ne sait pas bien qui ni pourquoi.

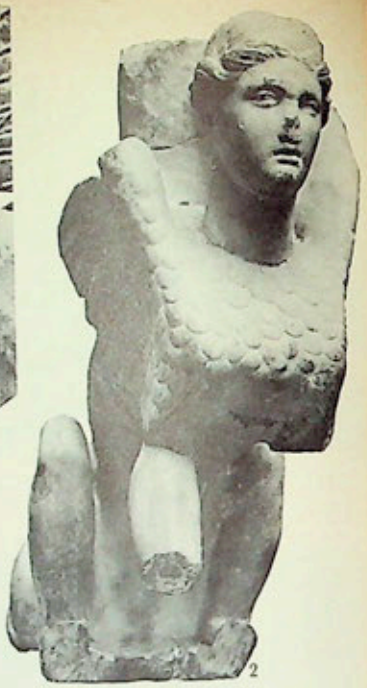
Lorsqu'ils parviendront en Egypte les Hyksos, eux, insisteront surtout, après s'être inspiré du sphinx, sur ce qui, en lui, est du lion, cherchant visiblement par là à bien montrer qu'ils tenaient à en faire le symbole du pouvoir et de l'autorité. De son côté le sphinx syrien subissait les influences de l'art phénicien. C'est ainsi que, peu à peu, on s'aperçut que de posséder une tête humaine valut au sphinx égyptien de passer de sa position d'être asservi par le soleil et les puissances tutélaires, à celle de dompteur, par exemple des forces qui assiégeaient les pharaons. Pour leur part, les Hittites ont, eux aussi, surtout insisté sur la vigueur et la puissance virile de l'animal. Dès lors qu'il était nanti d'une paire d'ailes, il était fatal qu'il devint plus un dragon qu'un lion bien tranquille. Mais alors, et puisqu'aussi bien l'Egypte semble s'être montrée réticente à l'endroit de tous les rapports extérieurs, comment explique-t-on que, de masculin et non ailé qu'il était durant le troisième et jusqu'au milieu du deuxième millénaire, le sphinx se soit transformé dans l'art grec en un monstre

14

1 *Art scythe : Sphinge en bronze provenant d'un trône. Toprak Kalé (Arménie). VIII^e - VII^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres.* **2** *Art grec : Métope provenant d'un des temples de Sélinonte. 550 - 540 av. J. C. Musée National, Palerme.* **3** *Art ionien d'Asie Mineure : Sphinx d'ivoire, provenant d'Ephèse. Fin VII^e siècle av. J.-C. Musée d'Istanbul.* **4** *Art syro-phénicien : Sphinx ailé à tête de bélier en ivoire, VIII^e siècle av. J.-C. Haut. : 8,5 cm. Musée d'Alep.* **5** *Art grec : Fragment d'un objet de toilette en forme de sphinx. Bronze. Musée du Louvre. Haut. : 8 cm. Larg. : 5,5 cm.* **6** *Art ionien d'Asie Mineure : Sphinx du montant de la porte d'une tombe de Xanthos. V^e siècle av. J.-C. British Museum, Londres.*

féminin doté d'une poitrine de femme et d'une paire d'ailes? Le sphinx grec est né de Typhon (divinité grecque empruntée au panthéon égyptien) et d'Echidna. Dans l'art archaïque, il apparaît comme l'animal symbolique des Naxiens, à Delos et à Delphes. Dans l'important ouvrage qu'il a consacré à l'étude iconographique du sphinx, M. A. Dessenne rappelle les différentes thèses selon lesquelles l'origine de cette métamorphose devrait être cherchée en pays hittite. Pour certains auteurs c'est de là, en effet, que viendraient les sphinx femelles de l'art crétomycénien. Ainsi s'expliquerait la ressemblance entre les sphinx féminins de plusieurs cylindres syro-hittites et ceux de l'art égéen. Cette théorie est contestée. En fait, rétorque M. Dessenne, il s'agit là d'une idée admise, rien de plus. Sauf, peut-être, dans le cas du sphinx-papillon de Zakro, les seins de l'animal ne sont jamais nette-

1



2

3

ment indiqués. Il est, en outre, souvent admis que le port d'un diadème était généralement le fait des femmes et des sphinx. De là à conclure, sous prétexte qu'il porte des diadèmes, que le sphinx crétois est du sexe féminin il n'y a qu'un pas. En réalité, rien ne prouve qu'en l'occurrence on n'a pas pris ou voulu prendre pour des seins ce qui n'était que des motifs ornementaux plus ou moins rudimentaires.

Dans l'évolution des formes du monstre, il est un point qu'il serait grave de négliger, c'est celui de sa signification religieuse. Celle-ci, en effet, n'est pas sans jouer son rôle dans la transformation des formes de l'animal. J'ai parlé du sphinx, animal bénéfique, du représentant du soleil, du gardien du temple au visage de pharaon. Un monstre bienfaisant, le sphinx en est aussi un en Syrie. Là où il n'est pas pourvu de pattes antérieures de lion, il est affublé de bras humains et ceux-ci lui permettent de procéder à des offrandes. Mais, alors, comment se fait-il que l'on ait pu tenir le ou la sphinge pour « l'âme-oiseau », la ravisseuse qui enlève les vivants? Comment expliquer le caractère monstrueux de la sphinge dans la mythologie grecque? La chronique rapporte même que « l'haleine de ces animaux répandait une odeur pestilentielle qui empoisonnait l'air du ciel ». Tout porte à croire que la Crète et le monde mycénien dans son ensemble, celui, surtout, de Mitra, soient responsables de cette translation ou, dans tous les cas, l'aient accusée. Le seul élément, cependant, qui paraît ne pas devoir être remis en cause, c'est que l'aspect terrifiant

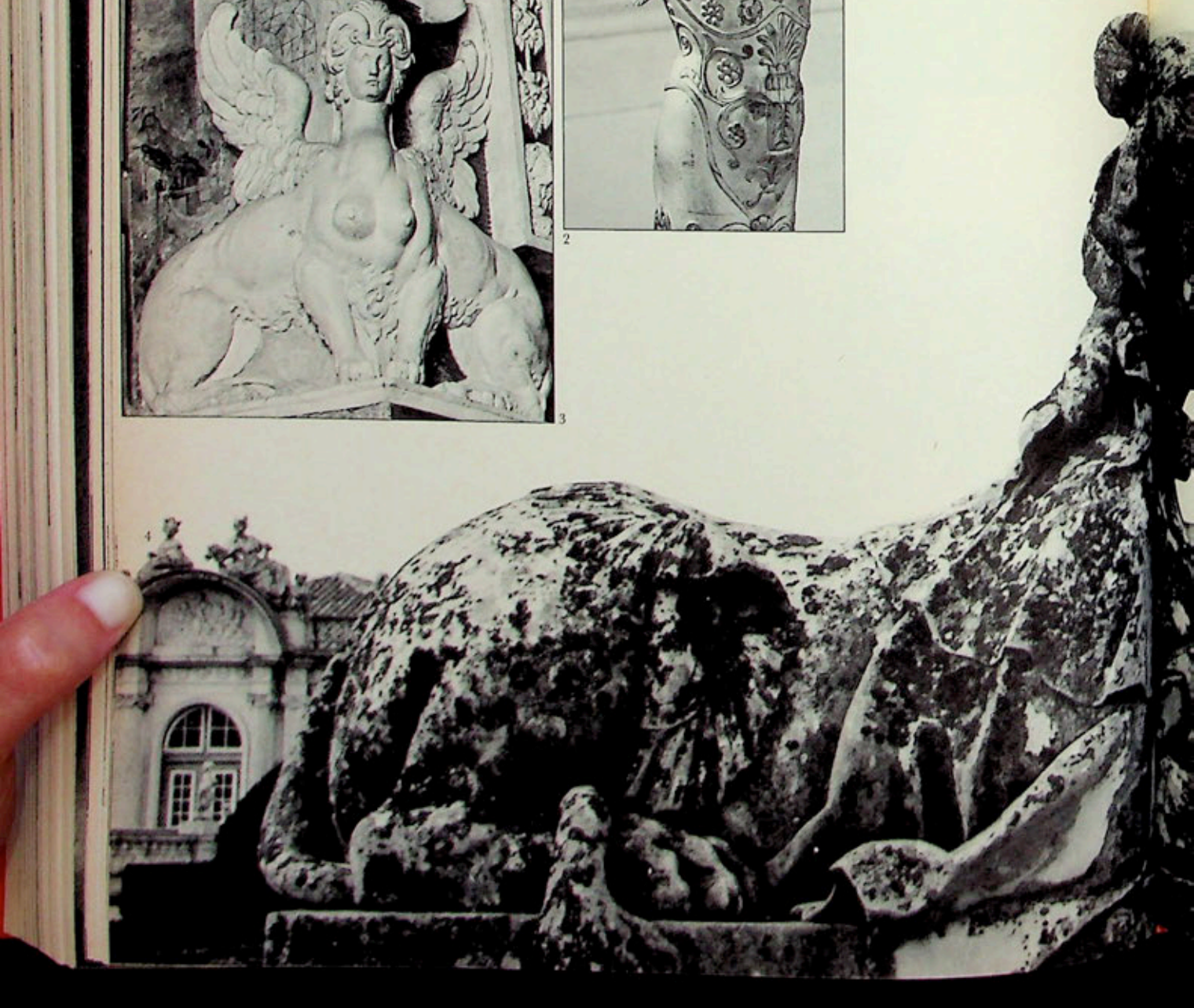
1 *Art Syro-phénicien : Sphinx en ivoire de Dur-Sharrukin (Khorsabad). VIII^e siècle av. J.-C. H : 8,7 cm.* 2 *Art grec : Sphinx en marbre. Début du IV^e siècle av. J.-C. Paris, coll. particulière.* 3 *Art égyptien : Sphinx de Memphis. XVI^e siècle av. J.-C.* 4 *Art grec : Sphinx des Naxiens à Delphes. 570-560 av. J.-C.*

1

3

2

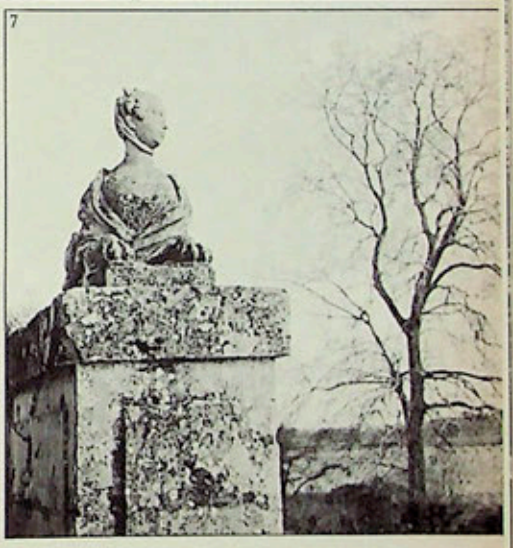
du monstre se trouve lié au fait qu'il s'
d'un animal femelle.
Comme bien l'on pense, l'Egypte n'allait
se laisser imposer une transformation
cette importance sans la contrôler. En
le type féminisant ne devait véritable
s'établir en Egypte que tardivement, pen
le nouvel Empire. A ce sujet M. Dess
explique: « Brusquement le type en quest
rare jusque-là, devint courant sous le nou
Empire. Pour quelle raison? Probable
à cause du rôle joué, dès le début de
XVIII^e dynastie, par Hatshepsout, o
terrible femme, dévorée d'ambition,
faisait les affaires de la terre entière d'a
ses propres plans. Le « Roi » Hatshep
se fait représenter avec un corps et
costume d'homme et, seul, son visage, ma
la barbe tressée, garde des traits fémin
Les sphinx de ce « Roi » sont nombreux,



toujours barbus. On est parvenu cependant à démontrer que la reine Hatshepsout était régulièrement représentée en homme (et en sphinx avec la barbe) dans les scènes ayant une valeur rituelle et religieuse. Populariser un sphinx à visage féminin — même avec adjonction de la barbe osirienne —, c'était un premier pas. Le deuxième devait être franchi, dès la mort de l'usurpatrice (1483). Ainsi est-ce volontairement, à titre de protestation et pour bien marquer le retour à un ordre de choses normal, que Thoutmosis III aurait, avec le sphinx Baracco et celui de la tombe de Rekhmiré, fait représenter sa femme, fille d'Hatshepsout, sous un aspect nettement féminin, c'est-à-dire en sphinx imberbe pourvu de la coiffure hathorique. Ainsi, l'action d'Hatshepsout de son vivant, aussi bien que la réaction qu'elle a suscitée après sa mort, paraissent avoir joué un rôle déterminant dans la féminisation du sphinx. L'idée était lancée: elle allait être reprise et exploitée par une autre reine, Tiy, femme d'Aménophis III. « S'il est un type qui aurait dû échapper à la féminisation, précise M. Dessenne, c'est bien celui du sphinx piétinant ses ennemis. Il n'en fut rien. Tiy figure souvent à côté de son mari sur les documents officiels. Elle semble avoir exercé une forte emprise

5

6


7

1 *Sphinge de pierre dans les jardins du Belvédère à Vienne, construit par J.L. von Hildebrandt pour le Prince Eugène de Savoie (1714-1722).* **2** *Sphinge en cariatide. Pied d'une console de Jacob Desmalter. Fontainebleau, chambre des Reines.* **3** *Le Rosso: Sphinge en stuc sur la cheminée du salon François Ier à Fontainebleau. XVIe siècle.* **4** *et* **6** *Sphinges en pierre dans les jardins du Palais de Queluz près de Lisbonne, construit à partir de 1747 par J.B. Robillon pour Dom Pedro, fils de João IV.* **5** *Sphinge en pierre dans le parc de Bomarzo, près de Viterbe. XVIe siècle.* **7** *Sphinge à l'effigie de la marquise de Pompadour dans le jardin du château de Ménars.*

sur le Roi. Cela explique qu'elle ait voulu participer, même à sa gloire guerrière. Ainsi, le sphinx de Tiy ne piétine-t-il pas des hommes mais des femmes. » Ajoutons que le fait que la sphinge de « la grande épouse royale Tiy » ait la même coiffure que celle qu'on verra plus tard sur la tête de la fameuse reine Nefertiti, inconsciemment contribue, dès cette époque, à accroître l'exquise et confuse attraction que le monstre a sur nous aujourd'hui.

A l'Egypte la Justice, à la Grèce l'horreur? Les choses ne sont pas si simples. Pour certains, il ne serait pas étonnant que le type de la sphinge ait été créé en Egypte, à l'occasion de la réception, par les pharaons, des tribus venant de Syrie. Les Syriens, en effet, avaient fini par attacher le sphinx à la représentation de leur déesse, si bien que le monstre aurait changé de sexe et pris la place de la déesse elle-même. Le rôle pris à la cour et dans les harems des pharaons à partir de Thoutmosis IV par les princesses orientales aurait, aussi, eu son importance. Ou bien, du sphinx ailé à tête de femme, les Egyptiens avaient-ils fait le symbole de la Syrie vaincue? En fait, dans un cas comme dans l'autre, nous nous trouvons en présence d'une apparition soudaine que rien n'annonçait.

Que conclure de tout cela? Que ces évolutions concomitantes ont toutes, sauf dans la glyptique mitanienne, un point commun: il semble que, tout en conservant au monstre une certaine signification mythique, on ait cherché, d'un point de vue esthétique, à en affiner toujours davantage les formes, et, dans ses proportions, à lui conférer toujours plus d'équilibre et de grâce.

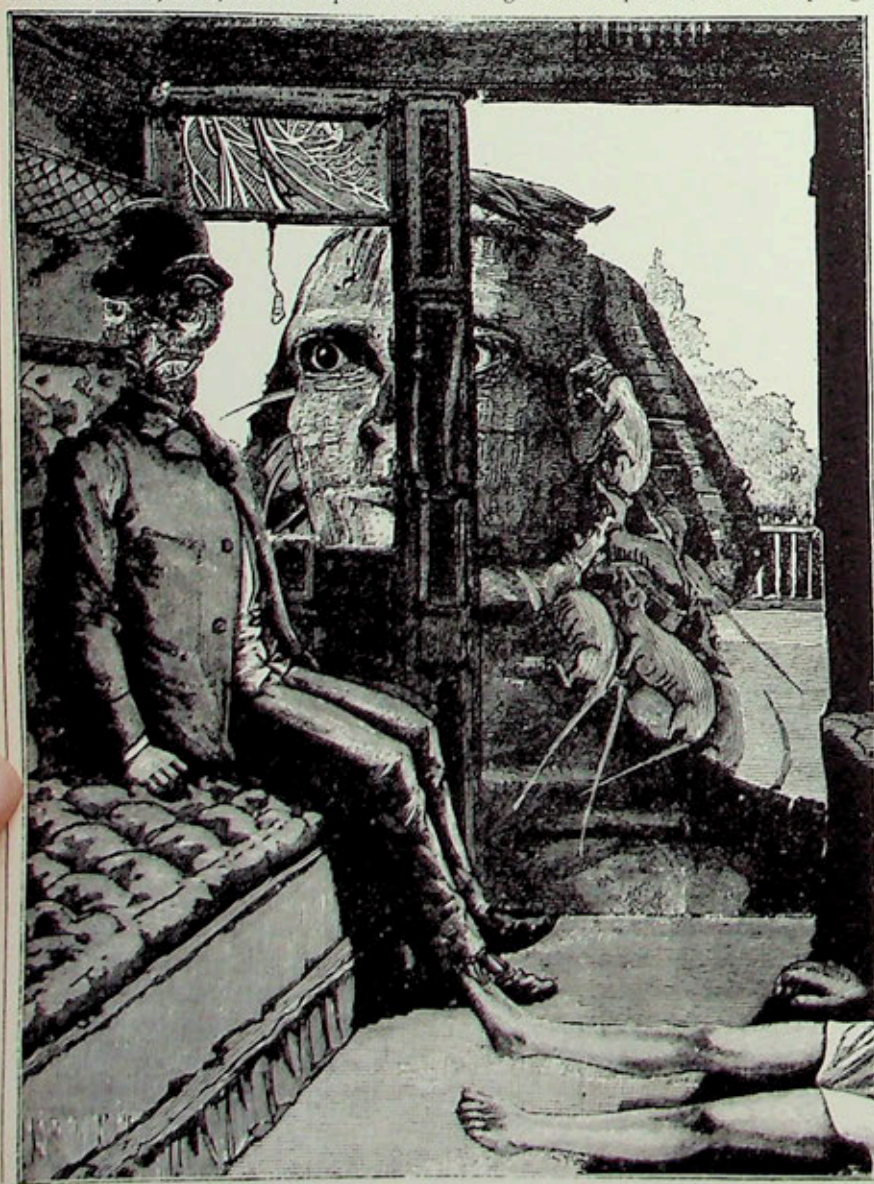
Dès lors, surtout après son passage en Grèce où il ne fut plus jamais question de remettre son sexe en cause, le monstre féminin (qu'il nous faut désormais ne plus appeler que la sphinge) est prêt à affronter le voyage sans fin qu'il effectue encore dans l'arrière-fond de notre inconscient.

Les significations qui s'attachent à la sphinge sont si nombreuses qu'il est permis de la tenir pour un véritable carrefour de symboles. De toutes ces interprétations, il en est une, cependant, que l'on aurait tort d'omettre, c'est celle qui veut voir dans ce monstre l'image, la plus générale qui ait jamais été formée, de la fécondité. Sans aucun doute, elle est liée à la richesse qu'apportaient à l'Egypte les périodiques inondations du Nil. Elles avaient lieu chaque année, dans le cours des mois de juillet et d'août, au moment où le soleil traverse les signes de la Vierge et du Lion, tous deux représentés dans cette figure emblématique. La Vierge et le Lion? Est-ce à dire qu'avant que d'être le symbole de la fécondité, la sphinge fut celle de l'érotisme? Cet ensemble composite, produit de l'association de l'essence d'un être à celle d'un autre ne peut, en effet, qu'accentuer le caractère de sensualité agressive propre à chacun d'eux. Enfin, cette idée d'une palpitation à quoi nous incite le flux et le reflux du fleuve, insensiblement nous amène à celle de la fécondité déjà en germe dans celle du désir. Artémis est impliquée dans la sphinge. On sait que d'aucuns ont cru voir dans ce nom (un de ceux de Diane) un composé de deux mots sanscrits *ari*, ennemi, et *tam-as*, obscurité. A les en croire, Artémis serait donc l'ennemi des ténèbres, c'est-à-dire la lune. Dans la nuit glacée du désert, sous l'astre mort, la sphinge a, elle aussi, raison du temps qu'elle contraint à travailler à la fertilité.

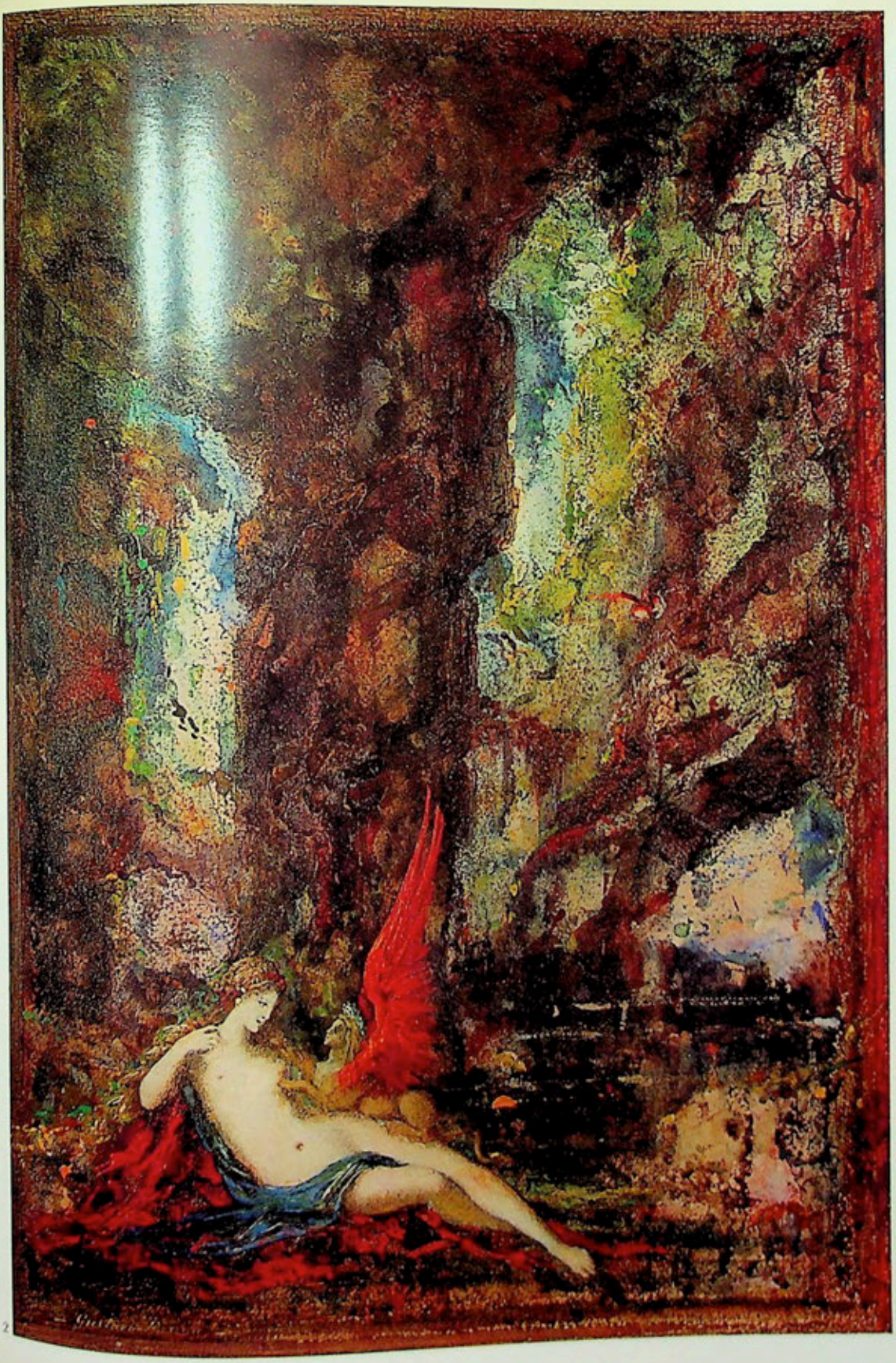
Dans son essai sur la sphinge (publié dans le Bulletin de l'Institut d'Egypte, 1942-1945 et 1945-1946), M. Leibovitch résume ainsi ce que l'on sait sur l'histoire du monstre: « Elle apparaît sous la XVIII^e^ dynastie, pourvue d'ailes sans que nous connaissions un prototype antérieur. La sphinge devint monument royal en même temps que thème décoratif et, comme sphinge décorative, elle a des ressemblances frappantes avec la déesse Ashtoreth telle qu'elle est représentée en Egypte et à Megiddo. » Et M. Leibovitch ajoute: « Les sphinges des ivoires sculptés portent aussi le disque solaire sur la tête, ce qui prouve que les sphinx ont été confondus avec les déesses ptérophores. C'est peut-être pour cette raison que les sphinx ont changé de sexe et sont devenus des sphinges ». De son côté, soit directement soit par l'entremise de l'Asie Mineure, la sphinge crétoise a subi l'influence égyptienne. Cependant, les Crétois lui ont donné des seins alors que les Egyptiens ne lui avaient encore attribué que... des mamelles. Sans doute la Crète a-t-elle influencé la Grèce, mais il est probable que ce sont les Phéniciens qui ont propagé l'idée de la sphinge en Grèce et dans la plupart des contrées du littoral méditerranéen.

Parvenue en Grèce, la sphinge se trouve contrainte d'affronter les principes de l'art géométrique qui, peu à peu, s'installe, surtout dans le Péloponnèse. Déjà, en Crète, où l'on est encore sous la dépendance de l'art

Suite en page 82



1 *Max Ernst: Illustration pour « Une Semaine de bonté ». Quatrième cahier: Œdipe.* 2 *Gustave Moreau: « Le Sphinx vainqueur. » Signé en bas à gauche. Huile sur panneau. 34,3 × 23,3 cm. Collection Etienne Coche de la Ferté.*



2

OBSESSIONS À NASH HOUSE

par Rosamond Bernier

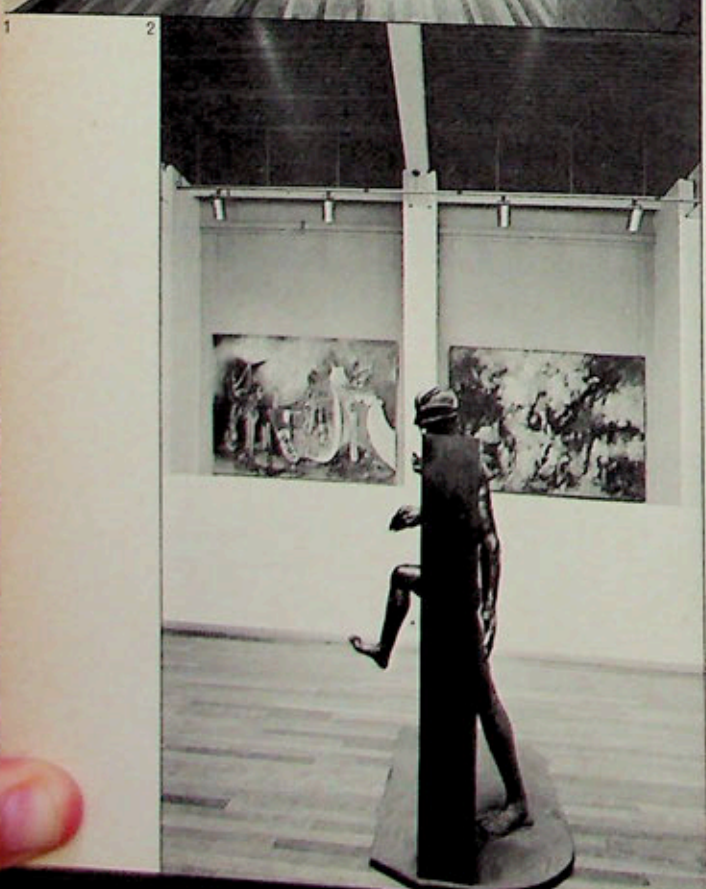
L'Institut d'Arts Contemporains de Londres inaugure ses nouveaux locaux en présentant l'image inquiétante de l'homme moderne.

L'I.C.A. de Londres (Institute of Contemporary Arts) existait déjà avant la guerre, mais seulement dans l'esprit de Roland Penrose, fervent adepte du groupe surréaliste, collectionneur et peintre lui-même à cette époque. Vers les années trente, l'art moderne était considéré en Angleterre comme une aimable plaisanterie, sauf par un petit groupe d'artistes et d'amateurs comme Penrose, Herbert Reed,

Photographies Marc Lavrillier

1 Une partie de la contribution française à l'exposition « Obsessive Image », organisée par Mario Amaya en collaboration avec Roland Penrose et Robert Melville. Au fond, complété par un éclairage intérieur au néon, un pastiche de Prud'hon dû à Martial Raysse et intitulé « Tableau simple et doux » (1965). Au premier plan, le gigantesque « Pouce de César » en polystyrène, de César (1965); sur le socle, le torse rempli de gants d'Arman (1967) et une œuvre de Malaval en polyester stratifié, « Restant les jambes » (1965). 2 Carlton House Terrace, où vient de s'installer l'Institut d'Arts Contemporains (I.C.A.) avec quatre autres groupements dont l'activité touche au design ou à ses applications industrielles. Cette belle enfilade, dessinée par John Nash, donne sur St. James Park. 3 On voit ici une partie de l'exposition inaugurale, « The Obsessive Image », 1960-1968, qui montre des représentations de la forme humaine réalisées par les techniques les plus diverses. A droite, au premier plan, une sculpture de Max Ernst, « La Plus Belle » (1960). Au centre, contre le mur blanc, une sculpture de Hajdy. Au-dessus, à gauche, dépassant la paroi au niveau supérieur, les formes bulbeuses d'une « nana » de Niki de Saint-Phalle, « Encore Clarice » (1967). C'est à l'architecte Jane Drew qu'est due l'installation de la galerie, l'entrée et de l'auditorium de l'I.C.A.

1 Vue générale de la galerie, haute de 5 m, longue de 70 mètres et large de 10 mètres, dont le plafond est traversé de longues poutres d'acier. Les frais d'installation ont été réduits au minimum, mais les parquets de bois aux tons chauds, les murs de briques blanchies, le second niveau surélevé à gauche constituent une très heureuse réussite. Des écrans mobiles permettent de rompre l'espace ou de créer des galeries plus intimes pour de petites expositions. On voit ici, à l'entrée de l'exposition « L'Homme poussant une porte » d'Ipoustéguy (1966); le tableau de droite est de Francis Bacon; à gauche, dans la partie plus haute de la galerie, une peinture de Dorothea Tanning. Derrière l'Ipoustéguy, on aperçoit un torse par Henry Moore et, plus loin, l'« Autoportrait » d'Andy Warhol. 2 Vue latérale du bronze d'Ipoustéguy, « L'Homme poussant une porte »; derrière, une toile de Matta, « La Main-mise » et une de Dorothea Tanning, « Eperdument » (1962). 3 Deux versions du torse féminin, l'une à l'huile, l'autre en bronze, par Magritte, intitulées l'une et l'autre « La Folie des Grandeurs » (1962). A l'extrême droite, un fragment de « La Lecture » de Balthus (1963-66).



Peter Watson (l'un et l'autre morts aujourd'hui). La sculpture d'Henry Moore placée sur la pelouse devant la maison de Penrose à Londres était régulièrement l'objet des quolibets des passants.

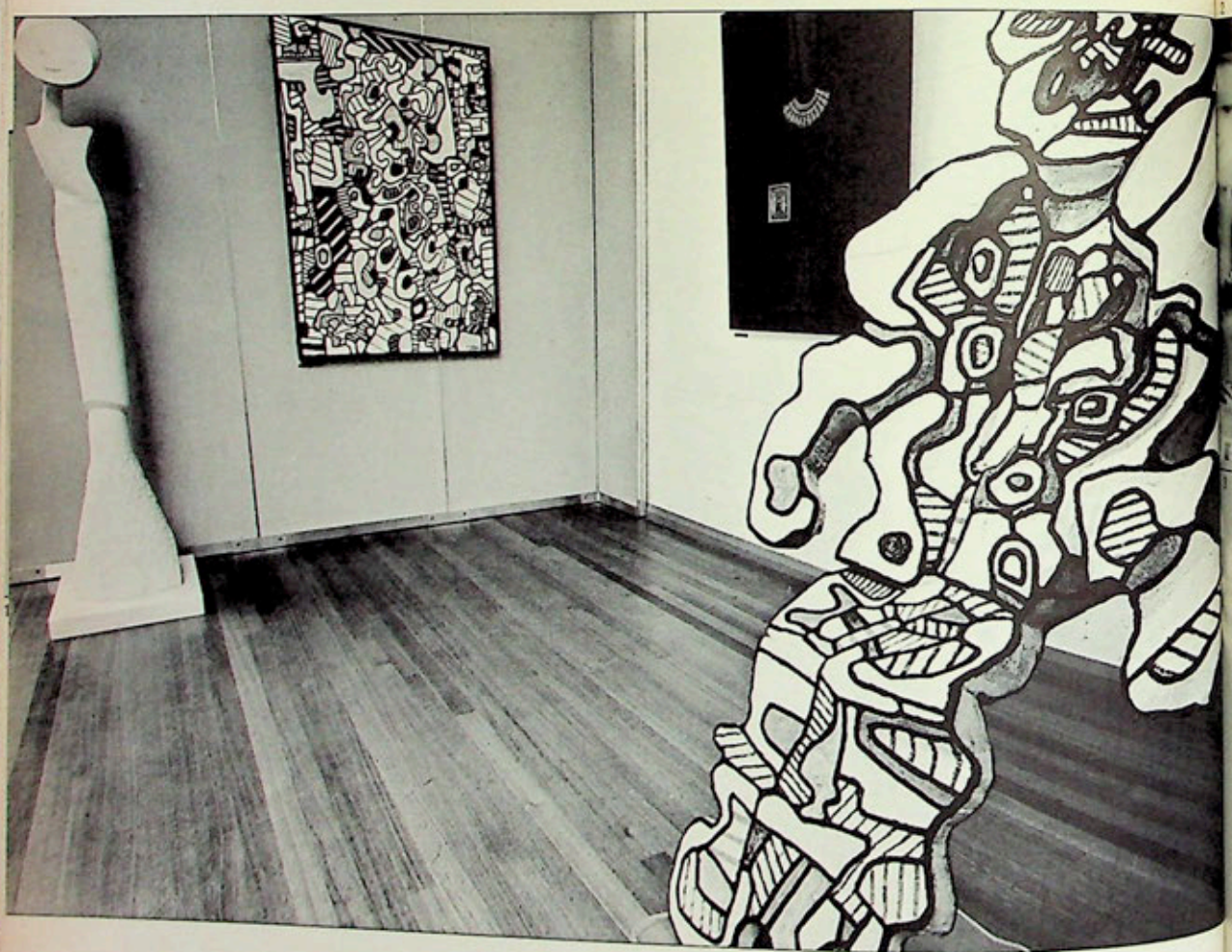
Les ruines dues aux bombardements étaient encore à déblayer que Penrose, l'un des plus ardents admirateurs de Picasso — il est par la suite devenu son biographe et a organisé d'importantes expositions consacrées à son œuvre —, montait, dans la cave d'une galerie de Brook Street, la pièce de Picasso, «Le Désir attrapé par la queue». Il n'y avait pas de chauffage à l'époque, en plein hiver, et les acteurs, emmitouflés dans une multitude de chandails, exprimaient vraiment leur pensée quand ils chantaient « Mes engelures, mes engelures ! »

De la cave de Brook Street aux superbes locaux de Nash House, à Carlton Terrace, bien des années ont passé et bien des difficultés ont été surmontées grâce à la ténacité souriante de Roland Penrose. Cette ténacité surprenante chez un homme doué d'un tel charme, pour ne pas parler de sa générosité personnelle, a préservé cette étincelle et a soufflé dessus jusqu'à en faire un superbe embrasement. L'I.C.A., en fait, a été constitué en 1947 et la première exposition eut lieu également dans une cave, celle de l'Académie de Cinéma à Oxford Street, sur le thème « Quarante ans d'art moderne ». Deux ans plus tard la galerie de l'I.C.A. s'installait, modestement encore, à Dover Street, près de Piccadilly. A partir de ce moment, malgré de perpétuels problèmes financiers, la jeune organisation mit sur pied une série d'expositions qui, dans l'Angleterre d'alors, lui firent jouer un rôle de pionnier: elles présentaient des artistes étrangers, comme Matta, Klee, Lam, Le Corbusier, Ernst, Dubuffet, Picasso, Miró, Tobey, Tapies, Calder, etc., et des artistes anglais tels que Francis Bacon et Ben Nicholson. Il y eut aussi des expositions à thème: « Merveille et horreur de la tête humaine » par exemple (1953), « L'Homme, la machine et le mouvement » (1955) ou « La Violence dans l'art contemporain » (1964). Dès le départ, Penrose et ses amis ont tenu à présenter toutes les formes contemporaines d'expression artistique et ont fait place régulièrement dans leurs programmes à des lectures poétiques, à des films ou à des concerts. L'I.C.A. et son bar hospitalier devinrent un lieu de rencontre pour les éléments les plus aventureux du milieu artistique londonien comme pour les hôtes de passage partageant les mêmes préoccupations. C'était alors l'un des rares centres artistiques anglais ayant un point de vue international. En 1947, l'Arts Council, institution culturelle du gouvernement, qui organise maintenant des expositions, en était juste à ses débuts; il n'existait pratiquement pas de galeries privées montrant des œuvres modernes; et la Tate n'avait pas encore inauguré la série de ses grandes rétrospectives, dont trois devaient être organisées par Penrose, celles de Picasso, de Max Ernst et de Miró. L'I.C.A. remplissait donc une fonction essentielle, limitée pourtant par la modicité de ses ressources et l'étroitesse de ses locaux.

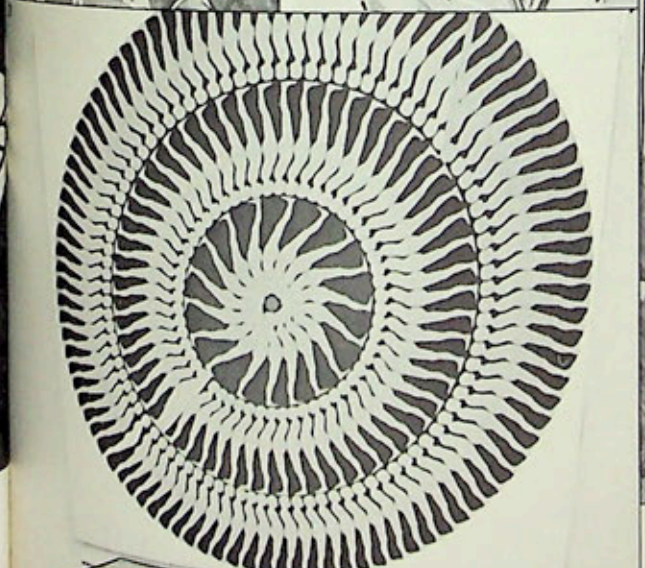
Penrose et son petit état-major dévoué avaient toujours considéré les débuts à Dover Street comme une solution provisoire. Mais pour faire éclater ces frontières, il fallait mettre sur pied de grandes campagnes destinées à rassembler des fonds et s'assurer une aide substantielle du gouvernement et des industries privées. Penrose était infatigable. Il avait jusque-là partagé son temps entre la fréquentation des cercles artistiques de Londres et l'exploitation d'une grande ferme dans le Sussex. Il lui fallait maintenant étendre ses activités, prendre contact avec le monde des affaires, avec les membres du Cabinet travailliste, avec ceux de la Chambre des Lords. En 1966 et 1967, il organisa deux ventes publiques d'œuvres d'art données par des amis de l'I.C.A., et notamment par de nombreux artistes dont Picasso. Penrose y joignit d'importants tableaux de sa propre collection: les deux ventes permirent de rassembler 130 000 livres (1 560 000 francs).

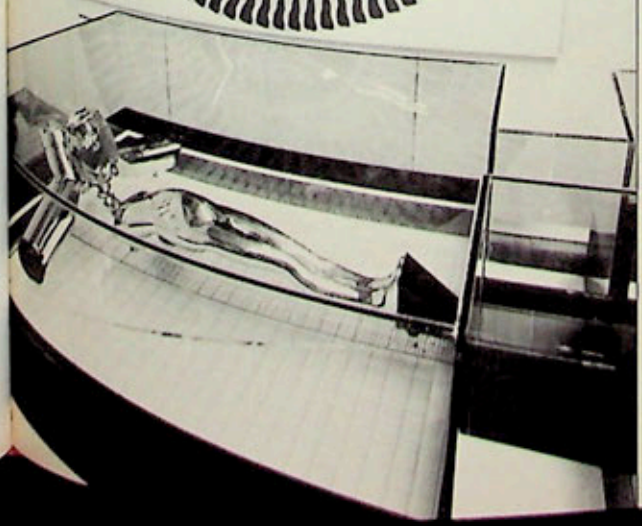
Il existait un stimulant de choix à cette action: une belle maison à colonnades néo-classiques, construite par John Nash et donnant sur St James Park. L'édifice étant propriété de la Couronne, Lord Perth, Commissaire des Beaux-Arts Royaux, rendit possible la location de la maison par l'I.C.A. Mais Nash House est énorme, et sa transformation a entraîné des frais considérables. L'I.C.A. décida donc

3



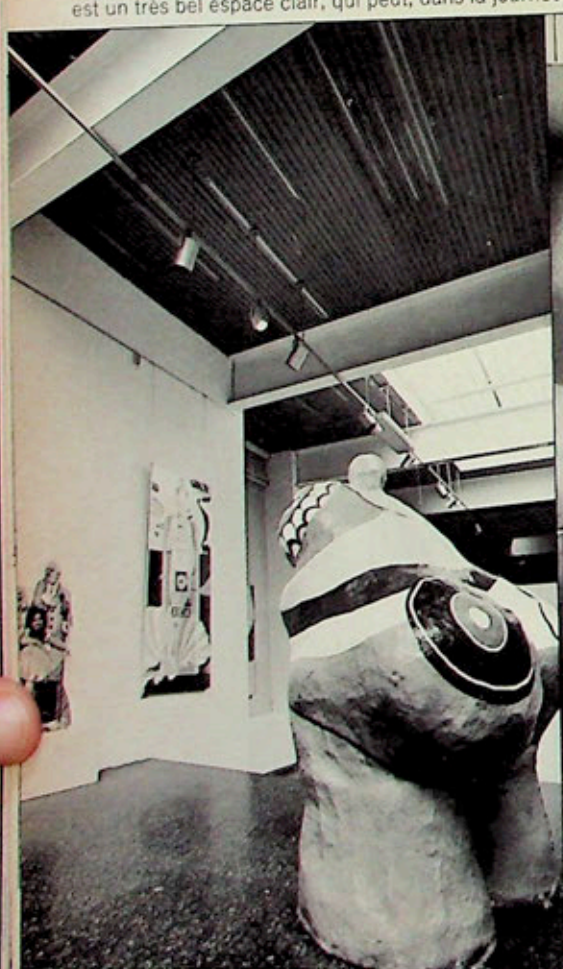
partager l'endroit avec quatre autres associations, dont chacune exerce son activité dans le domaine du design contemporain. Jennie Lee, ministre des Arts, fournit une subvention du gouvernement qui a permis de couvrir en partie les dépenses de cette année. L'I.C.A. doit trouver le reste chez ses adhérents et par des dons.
Nash House, comme l'ensemble de Carlton House Terrace, s'élève sur deux niveaux: on peut atteindre directement la porte d'entrée depuis la rue située au-dessus. La réfection de cet immeuble longtemps abandonné, et son aménagement en vue des expositions, ont été confiés à l'architecte Jane Drew. Avec son mari, Maxwell Fry, architecte lui-





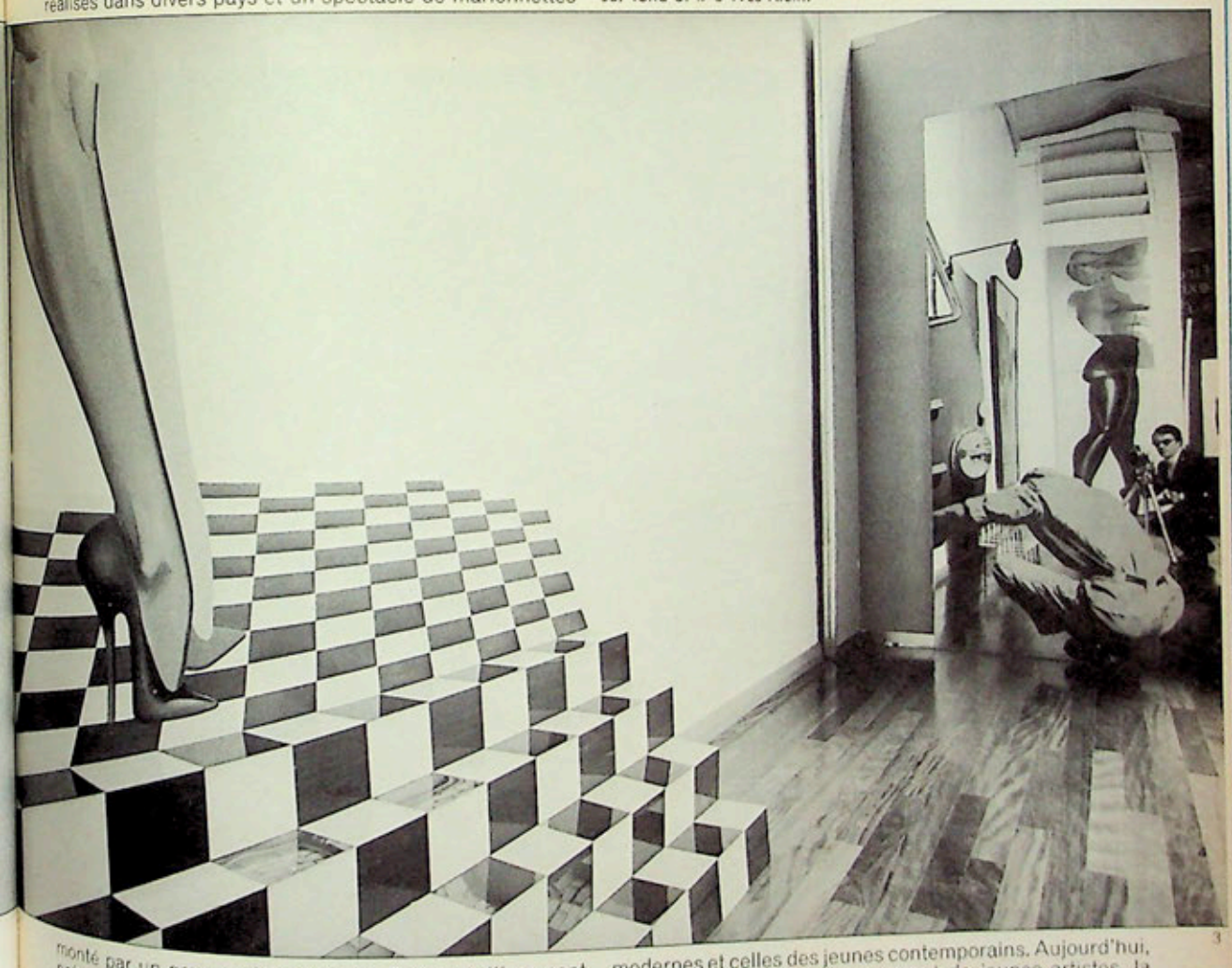
1 Le coin des « classiques »: on retrouve, à gauche, la sculpture de Max Ernst, près d'une peinture de Dubuffet, « Le Vieil Homme à la canne » (1964-67); sur le mur de droite, une peinture de Max Ernst, « Portrait d'ancêtre » (1965) et une sculpture en polystyrène de Dubuffet, « Personnage assis I » (1967). **2** *Un portrait de Bing Crosby qui semble un négatif de film, fait par le peintre anglais Richard Hamilton, un adepte du Nouveau Réalisme. Le titre de l'œuvre est celui d'une célèbre chanson de la vedette, « I'm dreaming of a White Christmas ».* **3** *La figure de bronze chromé, emprisonnée dans une boîte de plexiglas, au premier plan, et la peinture, au fond, sont l'une et l'autre d'Ernst Trova, de St. Louis.* **4** *La jeune fille assise à gauche n'est pas une Londonnienne en mini-jupe qui se repose au milieu de l'exposition, mais une image peinte sur le coin d'un miroir par l'artiste italien Pistoletto. Au-dessus d'elle, le reflet d'une composition intitulée « Fait Divers » du Belge van Hœydonck. A droite, « Colonne », une sculpture en bois de Roy Adzak (Angleterre): une empreinte en creux est ici tout ce qui reste de l'homme.*

même, Jane Drew a travaillé à Chandigarh aux côtés de Le Corbusier (ce fut en partie grâce à elle que celui-ci fut chargé du projet).
L'entrée de Nash House, et la belle galerie qui s'étend sur une longueur égale à celle de plusieurs maisons, ont été créés en abaissant au bulldozer le niveau de ce qui avait été une remise pour les carrosses, les accessoires et les insignes des cérémonies royales.
La première tranche des travaux est maintenant achevée: la galerie, le théâtre, le bar et les bureaux. D'autres installations, qui seront communes aux cinq occupants, seront terminées à l'automne. Elles comporteront une bibliothèque, une salle de lecture et un restaurant, destinés à faire de l'ensemble un centre international vivant. La galerie est un très bel espace clair, qui peut, dans la journée, être éclairé entièrement par la lumière du jour, grâce au toit partiellement vitré et aux grandes fenêtres donnant sur le parc. De grosses poutres d'acier laissées apparentes supportent la structure intérieure. Le sol à deux niveaux permet de varier la présentation des œuvres exposées. Les murs sont en briques recouvertes d'un crépi blanc. Des éléments d'éclairage mobiles encastrés dans le plafond, des panneaux de tissu beige et d'acier qui peuvent être déplacés ou enlevés favorisent également un agencement très souple de l'espace intérieur. Le petit théâtre de 250 places sera un cadre idéal pour le programme de films, « happenings » et spectacles de tous genres prévus par l'I.C.A. qui compte faire progresser de façon importante son activité en ce domaine. Les colonnes ici sont en béton brut, le sol est recouvert d'un tapis brun chocolat et les fauteuils garnis d'un tissu de laine noir. Elément de décor exceptionnel: un grand dessin mural de Picasso est encastré dans le mur. Lors de son séjour à Londres en 1950, l'artiste l'avait exécuté sur un mur, dans l'appartement du professeur Desmond Bernal, un éminent cristallographe. Celui-ci a donné son mur à l'I.C.A. quand l'immeuble qu'il habitait dut être démoli.
L'exposition inaugurale de Nash House a pour titre « The Obsessive Image, 1960-1968 » et montre comment apparaît l'homme aux yeux des artistes d'aujourd'hui. Elle a été organisée par Mario Amaya, en collaboration avec Roland Penrose et Robert Melville. Sur le catalogue, Amaya a placé en exergue cette réflexion de Dürer: « Il n'existe pas sur la terre un homme qui puisse porter un jugement définitif sur la beauté la plus grande que puisse avoir la forme d'un homme. »
L'exposition commence avec ce qui peut paraître aujourd'hui des interprétations discrètement lyriques données par de « vieux » maîtres comme Picasso, Arp, Moore, Ernst, Magritte et Miró. Puis la pauvre forme humaine de toujours est tordue, écartelée, carbonisée, boursouflée, congelée, tournée en dérision, tantôt avec une ironie féroce, tantôt avec un détachement glacé, par les artistes de la plus jeune génération du Pop et du Nouveau Réalisme: Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Niki de Saint-Phalle entre autres.
La conception « non héroïque » de l'homme ainsi dégagée contraste avec ce qui entoure les bâtiments de l'I.C.A.: les statues des héros britanniques, les pionniers de l'Empire, fermement campés sur leurs socles ou sur leurs chevaux de bronze, Nelson en haut de sa colonne, des explorateurs, des maréchaux, un vice-roi des Indes et Edouard VII. Peintures, assemblages, sculptures, constructions, projections, tous les moyens d'expresion plastique adoptés par l'avant-garde depuis 1960, sont utilisés dans ce panorama international de l'image humaine; on y voit même une projection sans fin du film sans fin d'Andy Warhol, « Sleep » (il dure six heures). En fait, Michaël Kustow, le nouveau



jeune directeur de l'I.C.A., est en train d'élaborer pour l'avenir un programme très éloigné des activités habituelles des musées et des galeries. Il a derrière lui une certaine expérience dans le domaine du théâtre (il a passé un an avec Roger Planchon à Lyon avant de rejoindre la Royal Shakespeare Company) et son intention est de multiplier les films expérimentaux, les spectacles, les auditions de musique Pop, parallèlement aux réalisations concernant les arts visuels. Durant ses premières semaines à Nash House, l'I.C.A. a organisé une conférence de Buckminster Fuller, des soirées au cours desquelles de jeunes auteurs ont lu leurs œuvres, une séance de discussion réunissant les principaux leaders du récent mouvement de révolte chez les étudiants, des projections de films expérimentaux réalisés dans divers pays et un spectacle de marionnettes

1 Au niveau supérieur de la galerie, de gauche à droite, des personnages brodés par Joan Haworth: «Mae West, Shirley Temple, W.C. Fields»; à côté, une peinture du Français Alain Jaquet, où apparaissent les lettres prédestinées I.C.A. (qui désignent, dans ce cas, ... une compagnie de pétrole) et, au premier plan, l'assemblage boursouflé de chiffons, de colle et de grillage, de Niki de Saint-Phalle, «Encore Clarice». 2 Une tête géante de l'Américain Harold Stevenson, qui s'est fait une spécialité des détails anatomiques démesurément agrandis. Celui-ci a pour titre «Hypnotisme». 3 «You Dare», composition de Allen Jones (Angleterre) comporte des carreaux en trompe-l'œil et d'autres, réels, en saillie sur le mur. A droite, un collage sur acier inoxydable de Pistoletto (Italie), «Homme qui répare un camion». Dans la surface réfléchissante, on peut voir notre photographe et plus loin, à droite, «Arman sur fond or» d'Yves Klein.



3

monté par un groupe d'avant-garde. Des expositions sont prévues sur l'Industrial Design, la publicité et le graphisme, la cybernétique. Pour cette très importante manifestation, I.B.M. enverra des Etats-Unis cinq ordinateurs qui montreront ce que peut réaliser l'électronique dans le domaine des arts plastiques et de la musique. On y verra des sculptures cybernétiques et différents exemples de l'utilisation de moyens mécaniques pour la création artistique. Une autre exposition sera présentée en l'honneur d'Apollinaire, pour le cinquantième anniversaire de sa mort.

Roland Penrose (Sir Roland Penrose depuis 1966), souligne que l'I.C.A. va attirer ainsi un nouveau public («pas seulement le collectionneur désirant acheter un Picasso hors de prix»). L'I.C.A., soit dit en passant, n'a pas de collection permanente et ne compte pas en former une. Pour une grande part, les fonctions qu'il avait à l'origine sont assumées aujourd'hui par des galeries et des musées. Quand l'organisation a démarré, c'était à peu près le seul endroit en Angleterre où l'on pouvait voir les œuvres des maîtres modernes et celles des jeunes contemporains. Aujourd'hui, de nombreux marchands exposent de jeunes artistes, la très officielle Tate Gallery qui en fait de même voit son action complétée par un nouveau musée créé par l'Arts Council: la Hayward Gallery. Dès lors, l'I.C.A. pense que le moment est venu de modifier son orientation, de faire une place plus large aux autres arts, de les associer aux découvertes de la science et de la technologie, d'être ainsi un carrefour d'idées aventureuses. Il n'oubliera pas pourtant les artistes exclusivement «peintres» ou «sculpteurs» et organisera de temps en temps de petites expositions consacrées à de nouveaux talents.

L'I.C.A. est conscient qu'il aborde cet ambitieux programme à une époque d'insécurité financière critique. Mais si l'on en juge par le succès du pré-vernissage — une soirée payante où deux mille personnes ont dansé au son des tams-tams africains et des rythmes électroniques — et par l'accroissement spectaculaire du nombre de ses adhérents, l'I.C.A. à Nash House vient de prendre un départ en flèche.

K. X. ROUSSEL, LI

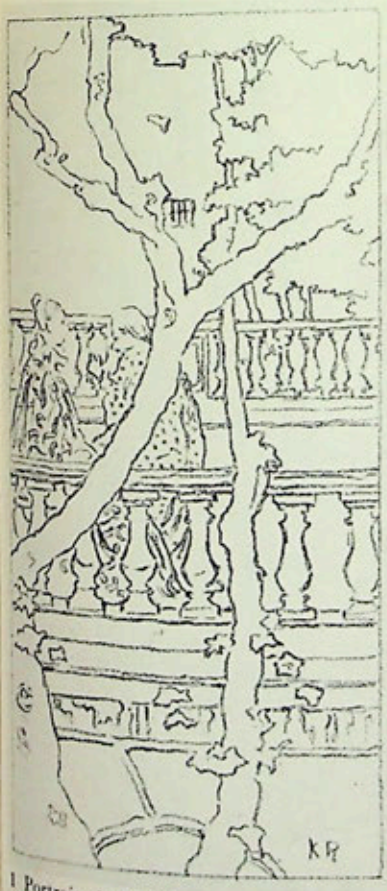
par Jacques Salomon

UNE EXPOSITION COMMÉMORE A L'ORANGERIE LE CENTENAIRE DE LA NAISSANCE DE VUILLARD, EN ASSOCIANT A CET HOMMAGE SON AMI K. X. ROUSSEL. JACQUES SALOMON, A CETTE OCCASION, ÉVOQUE ICI UN ASPECT PEU CONNU DE L'ŒUVRE DE ROUSSEL, DONT LES LITHOGRAPHIES SONT DEVENUES TRÈS RARES.

Nos contemporains vivent tellement affairés et tellement affamés de télévision qu'ils n'ont guère le temps de se faire une opinion sur les choses de l'art qu'ils ont pourtant en grande considération en notre siècle, sinon de lumière, du moins de connaissances. Aussi, depuis que le but de l'art, qui était autrefois de plaire, s'est déplacé pour se transformer en rébus, les gens ont pris l'habitude de s'en remettre à des stratèges qui, eux-mêmes, devant la multiplicité des talents, paraissent souvent embarrassés pour « enseigner » ce qu'on se doit d'admirer. Je viens de prononcer le mot *talent*; qu'est-ce au juste que le talent? Déjà, en son temps, Degas déclarait: il court les rues! Le mot est fort ambigu assurément car il désigne d'abord, lis-je dans mon petit Larousse, une ancienne monnaie et, au figuré: aptitude naturelle ou faculté acquise, ce qui peut aussi bien s'appliquer à toutes les activités. La définition du dictionnaire me semble bien faible pour donner à entendre simplement ce qui distingue Roussel, aussi vais-je employer un détour en faisant allusion à son génie poétique. Ce n'est évidemment pas le choix des sujets qu'il emprunte à la Fable qui désigne Roussel comme poète, c'est ce qu'il y apporte de lui-même, ce « je ne sais quoi » d'indéfinissable qui se dégageait de toute sa personne et qui se résumait dans l'expression de son regard. Celui qui a eu la chance d'approcher Roussel retrouve l'homme tout entier dans son œuvre et je pense que pour bien définir celle-ci, il suffirait de traiter le portrait psychologique de Roussel... oui,

LITHOGRAPHE

2



1 Portrait de Vuillard: Le Lithographe. *1892. 29×23 cm. Très rares épreuves.*
2 Deux femmes conversant. *1893. 18×8,5 cm. Lithographie parue dans « La Revue Blanche » en septembre 1893, puis en 1895 dans la « Petite Suite de la Revue Blanche ».*
3 L'Epluchеuse. *1893. 19×15,5 cm. Planche brûlée à très peu d'exemplaires chez Ancourt.*

mais cela me semble encore plus ambitieux que de parler de son œuvre gravée!
On n'attache généralement pas l'importance qu'elle mérite à la première vision que nous avons des êtres et des choses. En ce qui me concerne, je me souviens parfaitement de la première fois que je me suis trouvé devant *La Femme à la Perle*. Je cherche encore la Perle... mais, depuis, ce tableau n'a cessé de m'ouvrir le chemin vers Corot. Pour ce qui est de Roussel, ce fut le phénomène contraire: c'est lui qui m'est apparu, en pleine nature, par une belle journée, encore printanière, parmi les arbres et les fleurs de son jardin féerique comme de coutume en plein bouleversement. Tout, dans ce spectacle, n'était que joie et promesse. Ce jour-là, tout Roussel était en puissance devant moi.
Sans avoir encore abordé mon sujet qui est « le lithographe », j'en ai dégagé du moins les alentours. Au lecteur de « L'Œil » de s'engager plus avant en considérant ces belles images qui ne sont que prétextes et transpositions des idées poétiques de Roussel qui, seules, en somme, nous intéressent et nous transportent.
En 1893, entraîné chez l'imprimeur Ancourt par Bonnard et Vuillard, Roussel aborde à son tour la pierre lithographique en dessinant au trait le profil de son ami Vuillard. Puis, s'essayant dans la couleur, c'est *L'Education du chien* dont la mise en page est singulière. Tirée à 100 exemplaires, cette planche paraît dans « L'Estampe originale » éditée par « Le Journal des Artistes ». La même année 1893 paraît dans « La Revue Blanche » *Deux femmes conversant*, qui fait partie, l'année suivante, d'une petite suite, dans cette même revue, avec des œuvres de Bonnard, de Maurice Denis, de Ranson et de Vuillard. *Jeune homme allongé près d'une jeune femme assise au bord d'un étang* nous montre Roussel à la recherche d'une autre technique. C'est alors que Vollard apparaît dans la vie de ces trois peintres. Il demande à Bonnard, à Vuillard et à Roussel des planches en

3

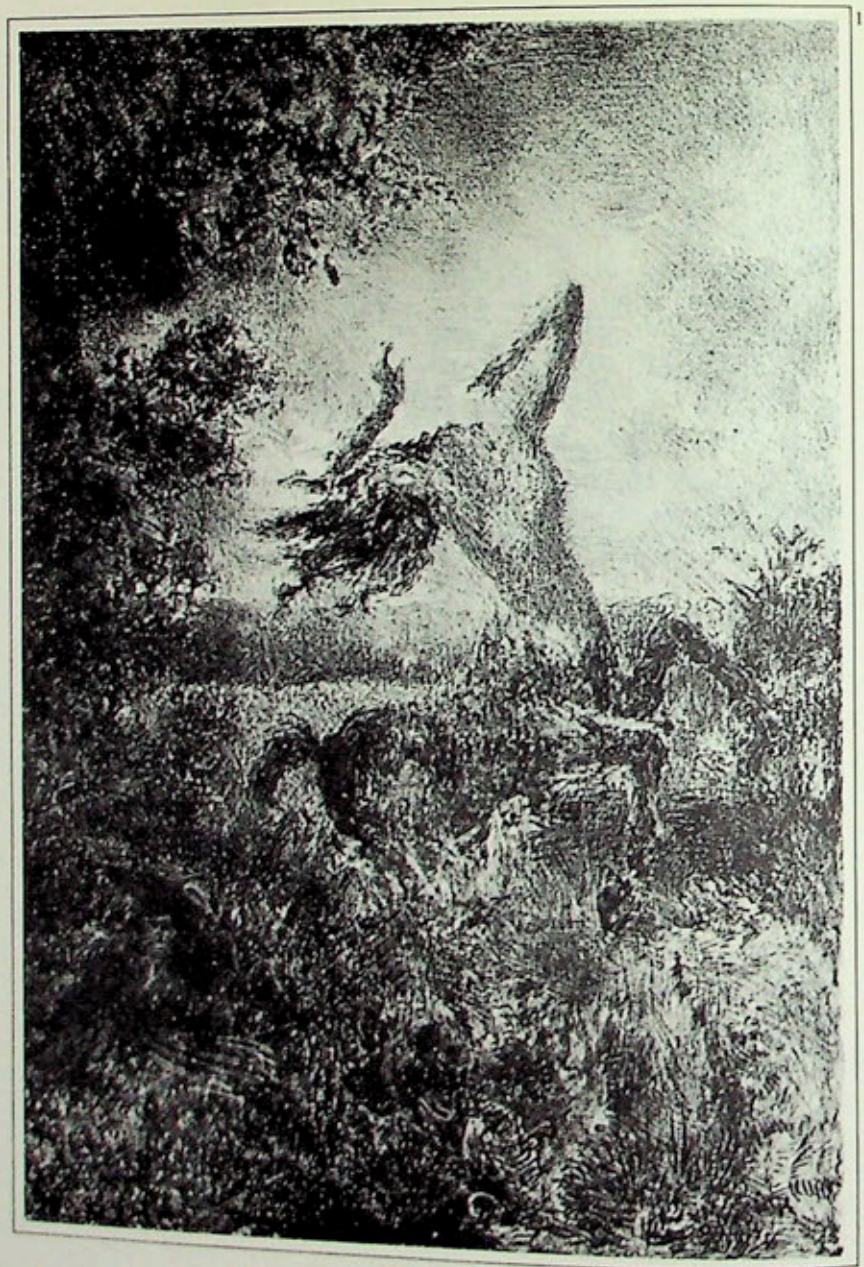
couleurs dont il composera des albums. Roussel s'attarde et, vu le peu de succès que ces albums rencontrent dans le public, le sien, dont il n'a composé que six planches, ne paraîtra pas. *La Femme en robe à rayures*, *Amours dansant auprès d'une nymphe*, *Femmes dans la campagne*, *La Source*... sont toutefois tirées à 100 exemplaires, aujourd'hui recherchés. Vollard, qui admire profondément Roussel, ne cessera de le solliciter pour qu'il illustre *L'Après-midi d'un Faune*, et *Le Centaure* et *La Bacchante* de Maurice de Guérin. Ce n'est que vers 1926 que Roussel se décide enfin à accepter d'aller travailler dans l'atelier que lui a réservé Vollard en son hôtel rue Martignac, proche de chez Clot, l'imprimeur. Sans renoncer à ses grands ouvrages, jusqu'à la mort de Vollard en 1938, Roussel consacrera une partie de son temps à satisfaire celui-ci et se passionnera pour ce travail sur la pierre dont le catalogue de son œuvre vient de paraître avec une importante préface que Alain avait spécialement écrite pour célébrer l'artiste qu'il admirait profondément.

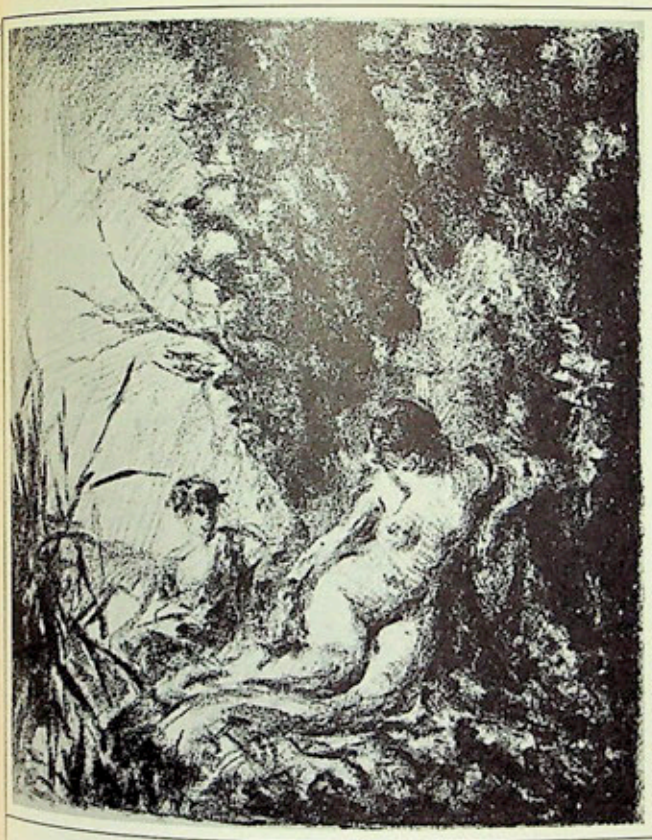
1 Jeune homme allongé près d'une jeune femme. *1895*. 34,5 × 31,5 cm. *Lithographie tirée à un seul exemplaire en vert olive.* **2** L'Education du chien. *1893*. 33 × 20,5 cm. *Lithographie tirée en quatre couleurs à 100 exemplaires chez Aucourt. Cette planche a paru dans « L'Estampe Originale ».*

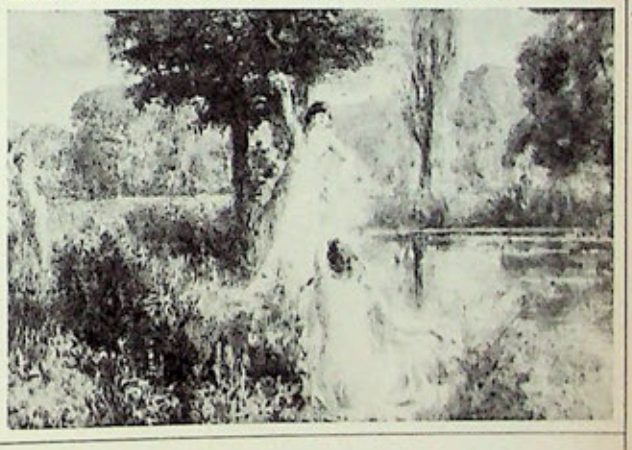
K X Roussel

1 Femmes dans la campagne. *1898. 23,5 × 32,4 cm. Cette lithographie est une des six exécutées pour l'Album « Paysages » commandé à K. X. Roussel par Vollard et qui ne verra jamais le jour. La planche a été tirée en trois couleurs à 100 exemplaires.* 2 Femme en robe à rayures. *1898. 21,4 × 32 cm. Lithographie exécutée pour l'Album Vollard et tirée*

en 5 couleurs à 100 exemplaires. 3 Femme rouge dans un paysage. *1898. 23,5 × 35,7 cm. Cette litho, tirée en cinq couleurs à 100 exemplaires, avait été également prévue pour l'Album « Paysages » commandé par Vollard.* 4 La Source. *1900. 31,5 × 41 cm. Lithographie tirée en cinq couleurs à 100 exemplaires.*







1 Centauresse. *22×15 cm. Lithographie dont le tirage a été limité à quelques épreuves.* 2 Nymphe causant avec un jeune berger. *15,3×13 cm. Lithographie tirée à 35 exemplaires.* 3 Petit couple dansant devant la mer. *10,5×18 cm. Lithographie. Cette planche a été tirée à 50 exemplaires sur Japon et à 200 sur Chine.* 4 Deux nymphes au bord d'un étang. *22×33,5 cm. Lithographie tirée à 108 exemplaires numérotés, signée dans la pierre, portant le cachet de la Société des Peintres-Graveurs français.*

Si vous voulez en savoir davantage

Sur Vuillard et Roussel, consultez le catalogue de l'exposition de l'Orangerie, qui a été présentée le mois dernier à la Haus der Kunst de Munich. Sur Roussel lithographe, lisez l'*Introduction à l'œuvre gravé de K. X. Roussel, par Alain, accompagnée de 28 dessins originaux en fac-similé et suivie d'un essai de catalogue par Jacques Salomon,* que vient de publier le Mercure de France.

LIVRES SUR L'ART

PAOLA BAROCHI ET RENZO RISTORI — IL CARTEGGIO DI MICHELANGELO

Il existe sur Michel-Ange, non pas un très grand nombre de livres, mais une bibliothèque entière: le catalogue seul des ouvrages le concernant suffit à remplir un gros volume, publié en 1927 par E. Steinmann et R. Wittkower, et les quarante dernières années qui s'y ajoutent n'ont pas été les moins fécondes. On s'étonnerait donc qu'il n'y ait pas encore une édition satisfaisante et complète de la correspondance de Michel-Ange, si l'on ne savait que les historiens d'art ont souvent préféré le commentaire à l'étude des sources. Mais enfin, voici que la lacune va se trouver comblée, par les soins de l'*Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, et les deux premiers tomes du *Carteggio* de Michel-Ange sont déjà parus.

Soyons juste: il y a beau temps que le projet était en train. L'idée de publier les lettres écrites par Michel-Ange et celles de ses correspondants remonte à la fin du siècle dernier, et Karl Frey l'avait en partie réalisée avec son recueil de lettres choisies, paru à Berlin en 1899 — entravant du même coup la mise en chantier d'une publication complète. Celle-ci fut pourtant solennellement annoncée en 1910. On prévoyait cinq volumes in-quarto imprimés sous le patronage du Ministère de l'Education Nationale. Car il ne s'agit pas de bribes dispersées que le hasard seul nous aurait transmises: la gloire immense de Michel-Ange fit regarder comme reliques tous ses souvenirs, et par un privilège exceptionnel l'*Archivio Buonarroti*, longtemps conservé dans la famille même de l'artiste, nous est parvenu quasi intact, partie à Florence même, partie au British Museum. Hélas, le nombre même des documents rangea leur publication parmi ces grands projets qui, entre les deux guerres, en Italie, en France plus encore et un peu dans toute l'Europe, cédèrent à la nonchalance des temps. Un érudit persévérant et consciencieux, Giovanni Poggi, s'occupa seul d'une entreprise conçue selon des plans très ambitieux et qui eût réclamé toute une équipe; il devait mourir après la seconde guerre mondiale, laissant une imposante masse de papiers, mais sans avoir réalisé ce qui avait été la plus grande affaire de sa vie.

Le projet risqait de sombrer à nouveau; il est aujourd'hui repris, et de la façon la plus heureuse, à partir des papiers mêmes de Poggi. A Renzo Ristori a été confié le soin de vérifier les textes, à Paola Barocchi celui de mettre au point la bibliographie. L'héritage ne pouvait tomber en meilleures mains. Paola Barocchi, actuellement professeur à l'Université de Lecce, est née à Florence; depuis près de vingt ans elle n'a pas cessé de se consacrer à l'art florentin, et tout particulièrement à Vasari et Michel-Ange. C'est elle qui a publié le *corpus* des dessins du sculpteur conservés dans les collections de Florence même, ainsi que les trois volumes de dessins appartenant à son cercle ou à son école. Elle est pour beaucoup dans le grand retour aux sources écrites de l'histoire de l'art dont l'Italie donne l'exemple, et ses trois volumes de *Trattati d'arte del Cinquecento*, publiés en 1960-1962, sont un modèle, encore inégalé dans les autres pays.

On peut regretter, certes, que l'idée d'une édition largement commentée et accompagnée de nombreux documents d'archives, qui était celle de Poggi, ait été abandonnée au profit de la simple publication critique. Mais il était important de mettre sans plus tarder ces textes — dont beaucoup sont encore inédits du tout ou en partie, à la portée des érudits.

Pour la présentation, on se doute que l'Italie l'a voulue digne du sujet: un très beau papier, une rigueur presque anglo-saxonne dans le choix du caractère et de la reliure, une mise en page parfaite font du volume un exemple et honorent grandement les éditions Sansoni. Six tomes sont prévus. Le premier, qui n'a pas moins de 430 pages, réunit la correspondance de l'artiste du 2 juillet 1496 au 27 avril 1518. Le second va jusqu'au 9 août 1523: avec la lettre 588, c'est plus du tiers des documents qui se trouvent désormais publiés.

Il n'est pas besoin d'en dire le vif intérêt. Il y a là, pour l'érudit, une mine de renseignements, et des références sûres; il y a de surcroît, comme toujours dans ces correspondances d'artistes, un document humain irremplaçable. La plus banale de ces lettres nous rend quelque chose de ce qui nous manque si fort pour les artistes d'autrefois: un certain ton de la voix, un certain enchaînement de la pensée,

Al. Magnasco: «Groupe de bergers au repos». Encre et lavis brun avec rehauts de blanc, sur papier teinté. 28,3×42,7 cm. Allen Art Museum. Oberlin College, Ohio.

presque le geste et la grimace, avec, à l'arrière-plan, tous les figurants, de la famille aux protecteurs. Elle nous rend le génie aux prises avec les problèmes de la vie quotidienne, et la manière dont les contemporains considéraient le génie.

Or il s'agit de Michel-Ange. Indispensable à toutes les bibliothèques scientifiques, le livre mérite place, à côté de la correspondance de Poussin ou de Van Gogh, sur les rayons de l'honnête homme.

Jacques Thuillier.

Il Carteggio di Michelangelo, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori. Tome I, un vol. relié toile, 17,5 × 26,5, 430 p. Tome II, id., 432 p. Sansoni éd., Florence. 10 000 lires chaque volume.

MÉLANGES RUDOLF WITTKOWER

Rudolf Wittkower, professeur d'histoire de l'art à Columbia University et actuellement de loin l'interprète le plus vigoureux de la sculpture et surtout de l'architecture italienne de l'âge baroque, vient de recevoir pour marquer ses soixante-cinq ans deux volumes de mélanges, magistralement édités par la Phaidon Press, dans lesquels soixante-cinq amis, collègues et disciples ont déposé, bougie par bougie, leurs cadeaux d'anniversaire. On y trouve les noms les plus prestigieux de l'histoire de l'art d'aujourd'hui. Panofsky en tête, dont nous avons donc ici l'ultime message, Gombrich, Krautheimer, Blunt, Meiss, Hitchcock, et, seul Français, Chastel — ce qui ne permet nullement une réflexion sur l'état des études en histoire de l'art en France mais uniquement sur les intérêts et les liens du savant à qui ces volumes sont offerts en hommage. On y trouve également, et largement représenté, l'innombrable troupeau des jeunes spécialistes américains, tous fort marqués par leurs préférences néo-positivistes. Et on y trouve, avec le plus grand plaisir et non moins de profit, des *outsiders* tel que Mario Praz et le collectionneur new-yorkais James Scholz.

Prenant la notion mélanges à la lettre, les éditeurs nous présentent une suite d'articles qui sont aussi remarquables par leur qualité qu'ils sont hétéroclites par leur sujet, la seule division organique étant la division en volumes: le premier pour l'histoire de l'art proprement dite, l'autre pour l'architecture. Et avec cette multiplicité qui explique dans une large mesure le grand succès que l'histoire de l'art obtient de nos jours, on y trouve de tout, de la naissance de Vénus à la mort de Nelson.

Les contributions les plus substantielles sont certes celles réservées à l'iconographie. (Rappelons que Wittkower fut longuement attaché à l'Institut Warburg de l'Université de Londres.) Ainsi le directeur actuel du Warburg, Ernst Gombrich, participe à l'hommage avec une interprétation de la plus vaste portée d'un parallèle entre les lettres et les arts à Florence à l'époque de Brunelleschi. Mais notons également des contributions plus concentrées, et non moins importantes pour cela, comme celles de Blunt à propos de deux nouveaux dessins du Bernin, ainsi que les trois monographies en miniature que donnent Fleming et Honour pour G. B. Maini, L. Mallè pour F. Ladatte, et Anthony Clark pour Masucci, ou l'article de Scholz sur les dessins de Magnasco en Amérique (auxquels il faut ajouter la magnifique feuille récemment achetée par le musée de l'Université de Oberlin que nous reproduisons). Parmi les articles sur l'architecture, nous signalons celui de Rubinstein sur l'interprétation de l'urbanisme de Florence à l'époque romaine donnée par Vasari, celui de Chastel sur l'escalier de la Cour ovale à Fontainebleau (attribué à Rosso Fiorentino et exécuté peu après son arrivée en France), et celui de Ackerman sur un nouveau dessin de Palladio pour la façade de San Petronio à Bologne. N'oublions pas enfin plusieurs contributions sur le problème des projets de Bramante pour St-Pierre; toutes fort intéressantes, et fort utiles, même, si à la longue, elles ont tendance à évoquer ce que Panofsky remarquait à propos de l'accroissement continuel de la littérature savante, particulièrement en histoire de l'art, c'est-à-dire «si A écrit quatre pages sur un problème donné, il en faut à B seize pour le réfuter, ce qui oblige C à son tour à en écrire soixante-cinq pour rétablir — plus ou moins — le statu quo».

Walter Vitzthum.

Vol. I: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, 284 pp., 130 pl. Vol. II: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, 244 pp., 128 pl. Phaidon Press, London. £ 3,10 sh. le volume.

LA QUÊTE D'ISIS PAR JURGIS BALTRUSAITIS

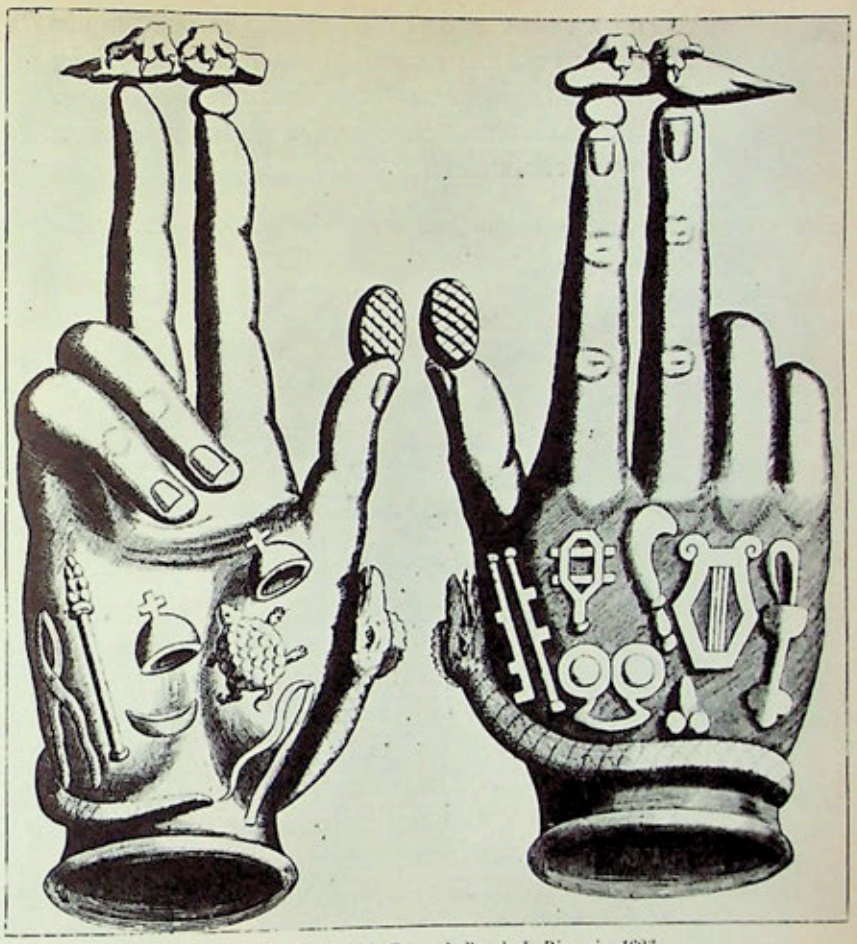
Le dernier ouvrage de J. Baltrusaitis, qui est le troisième volet du polyptyque des *Anamorphoses ou perspectives curieuses* (1955), et des *Aberrations* (1957), traite, après la légende des formes, les formes de la légende. En les étudiant dans le mythe de la Quête d'Isis, il nous donne ainsi une introduction à l'égyptomanie, et comble avec bonheur une lacune de l'histoire des idées.

Certes E. Iversen avait étudié *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition* (1961), et nous connaissions aussi bien l'égyptomanie de la Renaissance, dont Frances A. Yates, du Warburg Institute, nous avait proposé une admirable synthèse dans son *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (1964), que celle d'un XVIIIe siècle apparue dans les recherches sur Cagliostro, le Grand Cophte, la *Flûte enchantée*, ou Gérard de Nerval. Il nous restait à découvrir toute une « terra incognita », grâce à l'érudition parfaitement assise, mais chaussée de « semelles de vent » de J. Baltrusaitis. Car comme il l'a noté pour ouvrir son ouvrage, évoquant le *Roman de la momie*, la Quête d'Isis est un vrai roman « écrit et récrit pendant des siècles par des auteurs qui n'étaient pas toujours des romanciers. »

Tant s'en faut. Et c'est par le siècle des lumières que nous sommes invités à suivre cette Quête. Les deux chapitres qui y sont consacrés: *Théogonies égyptiennes de la Révolution* (c. I), et *L'Egypte de l'Opéra et des Francs-Maçons* (c. II) ne nous apporte pas seulement une documentation nouvelle sur la Fontaine de la Régénération élevée sur les débris de la Bastille, ou la mise en scène de l'opéra de Mozart, par exemple, ils nous restituent le climat d'une époque où le mythe égyptien sert à démanteler le christianisme. Charles Dupuis, l'auteur de *L'Origine de tous les cultes*, est professeur au Collège de France, et il est appuyé, dans les discussions avec l'astronome Le Gentil de la Galaisière, par l'astronome Lalande, et par l'architecte conservateur des monuments, Alexandre Lenoir. L'architecture gothique est devenue égyptienne, et Napoléon pourra encore signer, en 1811, des lettres patentes de concession d'armoiries en faveur de la Ville de Paris, où Isis, à la proue du navire, figure parmi des abeilles engendrées du corps du Bœuf Apis, et qui avaient déjà connu l'avatar royal des Fleurs de lys.

Illuminés et révolutionnaires n'ont eu en effet qu'à ployer à leur mythe toute une légende, qui est analysée dans les chapitres consacrés à *L'Isis de Gilles Corrozet, premier historien de Paris* (c. III) et aux *Isis et un Apis français* (c. IV). Une idole d'Isis, que Braconnet, le protecteur de J. Lefèvre d'Etaples et l'ami de Marguerite de Navarre, fit ôter de l'église de Saint-Germain-des-Prés, en 1511, est à l'origine d'un roman étymologique. Paris signifie près (para) d'Isis, tout ainsi que cet ancien nom de Melun. Les centres isiaques vont se multiplier dans la région parisienne, puis dans la France entière, à la manière de cet « isis multimammia » qui se couvre de seins. Et comme ces romanciers ne manquent pas d'érudition, un S. Rouillard, qui fut une des sources druidiques de *L'Astrée*, n'aura pas de peine à y trouver le culte de la « Virgo paritura » de Chartres.

Si tous les érudits ne suivent pas cette Quête chrétienne et royale, il s'en faut que le roman n'ait d'ailes qu'en France. Aussi bien a-t-il des sources européennes, dont une des plus célèbres est la pseudo-épigraphie d'Annius de Viterbe. C'est ce qu'analysent et illustrent les chapitres: *L'Isis germanique* (c. V) et *L'Osiris germano-italien* (c. VI). Le vertige étymologique du temps, qui avait laissé les Pinturicchio des Appartements Borgia, a engendré ce Gambrinius, que célèbrent encore les tavernes de bière, si l'Atlantide scandinave, berceau des dieux égyptiens, de Rudbeck, a sombré comme Ys. Car ce fut un fort savant délire qui emporta alors les Postellus, les Bochart, ce Beurrier, qui fut le confesseur de Pascal, et Huet encore porté par le Fablier. Ce n'est pourtant pas Theuth et les Teutons, qui retint un Athanasius Kircher, qui règne sur tout le mythe, mais plus particulièrement dans ces chapitres: *L'Egypte aux Indes orientales* (c. VII), *L'Egypte en Chine* (c. VIII), et *L'Egypte aux Indes occidentales et en Angleterre* (c. IX). Kircher a fui Wurzbourg pour Avignon, qui le met en rapport avec Peiresc, collectionneur d'Isis, d'Osiris, d'Harpocrates et de momies, et pour Rome, mère des missions. Kircher ne voyage d'ailleurs pas seul avec des missionnaires hiéroglyphistes autant qu'astronomes. Voici Newton, à distance de Leibnitz qui, du moins, correspond avec le savant Jésuite. L'époque ne manquera même pas de son faux. Après la colonne de Viterbe, c'est l'Isis



Main hiéroglyphique de Tournai, d'après L. Pignoria, 1623. Illustration du livre de J. Baltrusaitis, « La quête d'Isis ».

aux inscriptions sino-égyptiennes. Et dans cette Quête qui s'était étendue au Mexique comme à la Chine, l'Angleterre devient l'étonnant Extrême-Occident de l'archéologue druidique, W. Stukeley, qui découvre l'Egypte à Stonehenge.

Dans une conclusion: *Histoire et poétique* (c. X), Baltrusaitis récapitule, avec la même clarté qu'il avait mise aux sommaires de chacun des chapitres de ce passionnant roman, l'histoire d'une légende qui dans des théogonies œcuméniques à préfigurations chrétiennes, fut étendue au monde entier, avant de s'épanouir dans le renversement des valeurs de la pensée révolutionnaire. Et une analyse de la technologie de ce roman: étymologies phonétiques et sémantiques, typologies directes ou syllogistiques, chronologie et géographie chimérique, achève de caractériser ce « chapitre de l'histoire de la pensée humaine et de ses égarements. »

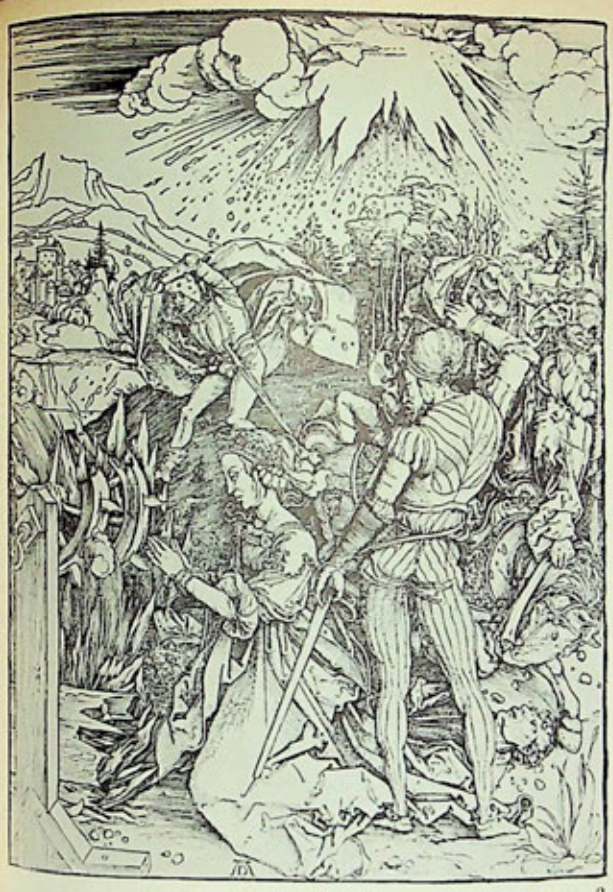
Baltrusaitis n'a pas pour autant écrit avec sa *Quête d'Isis* qu'un chapitre de cette *Geschichte der menschlichen Narrheit* d'un J. & C. Adelung ou de la *Charlatanerie des savants* d'un Mencken, il y a fait sentir la « nostalgie d'un paradis perdu », qui explique, si elle ne justifie, ces « aberrations ». Son travail solide prolonge pour les XVIIe et XVIIIe siècles celui de Frances A. Yates pour la fin du XVIe. Cette dernière avait montré comment la datation par Casaubon, en 1614, de l'*Hermes Trismegistus*, réputé un des Pères de la « prisca theologia » si bien étudiée par D. P. Walker, avait été la première rupture, avant la découverte de Champollion, du mythe égyptien. Mais pas plus que l'Egyptologie n'a tué l'Egyptomanie, la datation de l'*Hermes Chrismegistus* ne coupa les ailes du rêve. Si les Platoniciens de Cambridge, H. More et Cudworth, accusèrent le coup, il y eut des « retardataires ». Un Campanella, un Robert Fludd, que le Père Mersenne, au temps de la naissance du mécanisme, attaque avec ces « mages et charlatans, qu'on appelle Frères de la Rose-Croix, lesquels se vantent d'entendre Trismégiste et tous les cabalistes de l'Antiquité. »

Il n'appartenait sans doute pas à l'auteur de la *Quête d'Isis*, en suivant ce courant de l'Hermétisme, d'entreprendre de nouvelles quêtes en alchimie et en kabbale chrétienne. Elles éclairent cependant, à d'autres niveaux, cette quête d'un paradis perdu, et recoupent, en plus d'un point, celle d'Isis. Un Jacques Basnage, ministre français réfugié en Hollande, put montrer dans son *Histoire des Juifs* (1706), contre l'opinion reçue qui tenait « la religion judaïque comme la source de toutes les autres, et la méthode des Cabbalistes comme un modèle que toutes les nations ont suivi », que « les Egyptiens sont les premiers cabbalistes du monde ». L'Isis, qu'il reprit de Kircher, prit ces couleurs mêlées que l'on retrouve chez Gérard de Nerval, l'auteur d'*Aurélia* et de cette *Isis*, « qui se recueille dans sa propre immensité ». Le charme en joue encore dans cet *Arcane 17* de Breton, qui ne craignait pas de découvrir sous les oripeaux du « docteur en kabbale », Eliphas Lévi Zad, dans le civil Alphonse Louis Constant, la gemme: « Osiris est un dieu noir. »

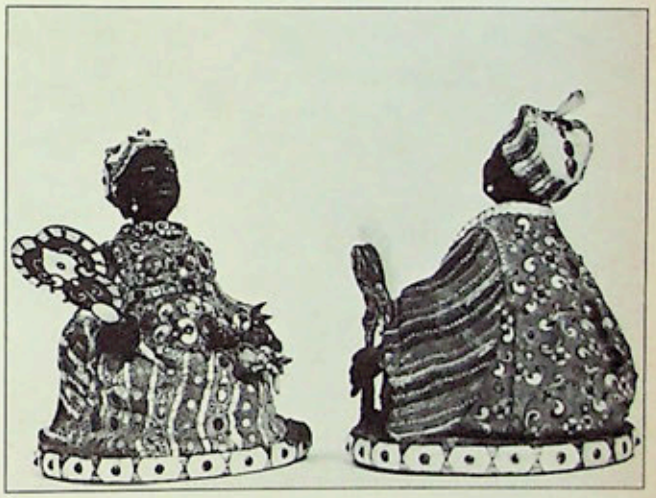
F. Secret

Jurgis Baltrusaitis: Essai sur la légende d'un mythe: la quête d'Isis. *Introduction à l'égyptomanie.* — *Présentation de Marie France de Palaudre. 304 pages, avec 160 illustrations et 10 frontispices.* Collection *Jeu savant, éd. O. Perrin.*

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHIE



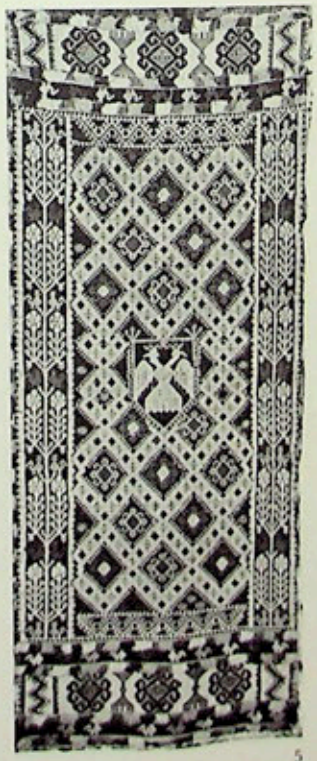
2



3

1 *Deux « albarelli » à décor ocre, vert et bleu. Sienne vers 1500-1510. Haut : 22 cm. Ces très belles pièces viennent de l'ex-collection Otto Beit. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.* 2 *Albert Dürer : Le Martyre de Sainte Catherine. Gravure sur bois. 1504. 38,7 × 28,4 cm. Nella Longari, via Bigli 15, Milan.* 3 *Figurines de nègres en vêtements brodés et incrustés de pierreries. Travail florentin du XVII^e siècle. Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.* 4 *Le dieu Civâ debout. Andésite gris-noir. Art de Java central. Fin du style de Lara Djonggrana (Prambanan) ou continuation du même style (XI^e-XII^e siècle). C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.* 5 *Tapis espagnol du XVII^e siècle, à décor d'aigle bicéphale. Motif rouge, crème et jaune sur fond bleu. 130 × 220 cm. Catan, 129 Champs-Elysées, Paris.* 6 *Masque Aduma. Région Haut-Ogoué, Congo. Haut : 27 cm. Cette pièce très rare, de couleurs blanc, ocre et noir a été rapportée en 1877 par M. Gesnys de La Hardurière. Le seul autre exemplaire appartiendrait aux collections du Musée de l'Homme et aurait été rapporté en 1820. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris.*

4



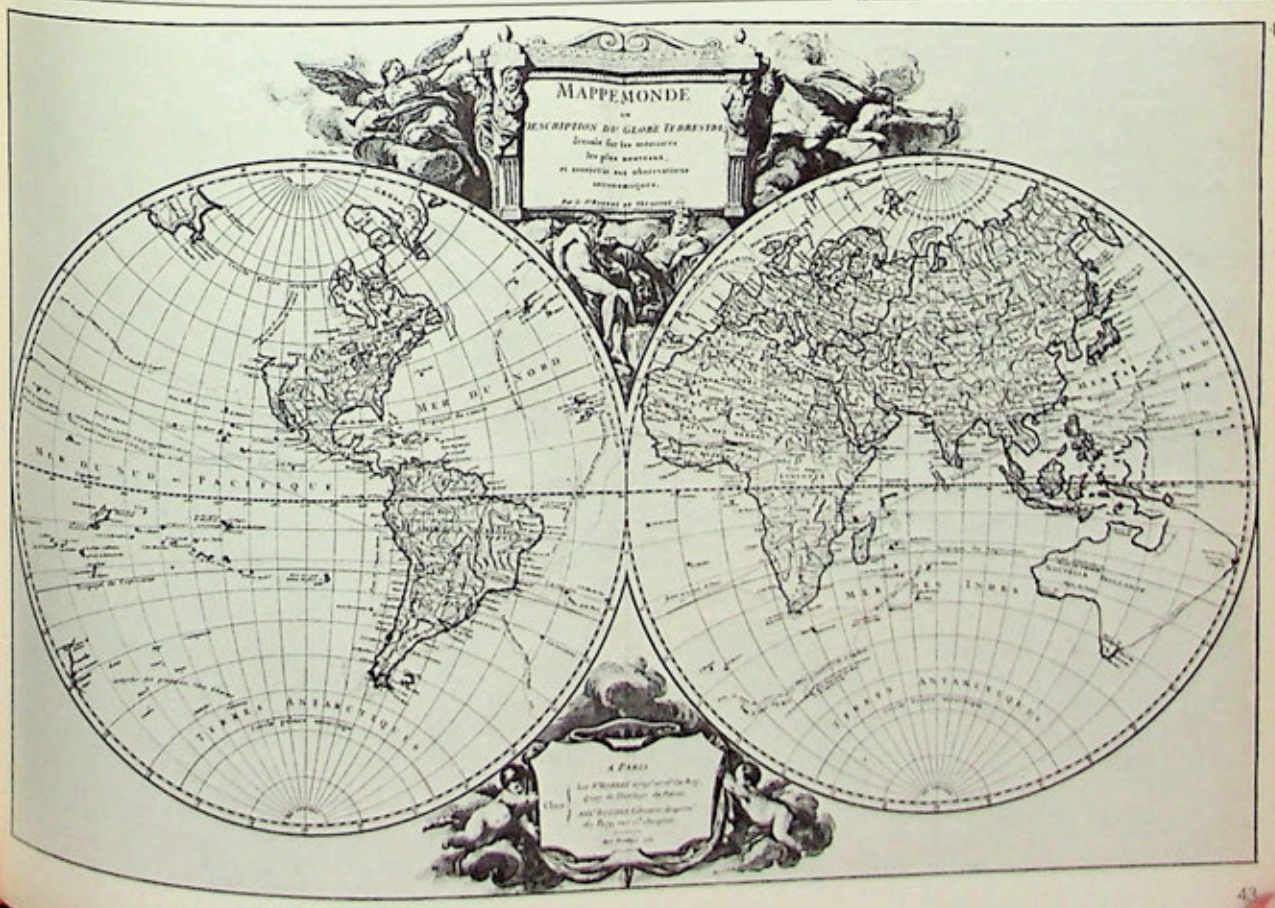
5

6

2

1 *Nicolas de Largillière: Portrait d'une dame dans un parc. 120 × 90 cm. Galerie Pardo, 160 Boulevard Haussmann, Paris.* 2 *Rare tapis portugais de Beiriz. XVI^e siècle 120 × 130 cm. Eskenazi, Via Montenapoleone, 15, Milan.* 3 *Fontaine en marbre d'époque Louis XIV. Caillat, 24 Faubourg Saint-Antoine.* 4 *Vingt-sept cartes in-folio gravées et coloriées au XVIII^e siècle, réunies en atlas pour le roi d'Espagne Charles III, reliées à ses armes en maroquin à dentelle. Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

3



4

1 « *La laitière* ». *Statuette en biscuit tendre de Vincennes. Modèle de Fernex d'après François Boucher. 1754. Cette pièce, remarquable par la grâce de l'attitude, le charme du visage et la belle qualité d'exécution et de grain, est la réduction d'une statue destinée à la laiterie de la Marquise de Pompadour à Crécy. Haut : 23 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*

2 *Vase en porphyre rouge d'Egypte, monture en bronze doré du XVIII^e siècle, faisant partie d'une paire. Hagnauer, 10 rue de Seine, Paris.*

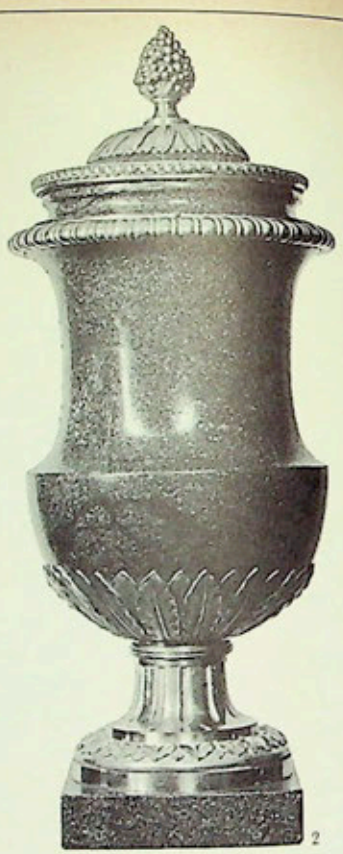
3 *Rare commode en laque européenne rouge à décor de fleurs et d'oiseaux, XVIII^e siècle. Mavon, 238 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

4 *Médaille de François Mansart, par H. Lagriffoul. L'avers représente le buste de l'architecte, avec les dates de sa naissance et de sa mort. Le revers, photographié ici évoque ses principales œuvres et, sur le parchemin déroulé, le plan du Val de Grâce, commencé sous sa direction. Module : 68 mm. La Monnaie de Paris, 11 quai Conti.*

5 *Textile peint. Egypte, I^er siècle. Il représente un jeune homme chaussé de sandales dorées et tenant dans ses mains deux rameaux d'or, debout devant la « fausse porte » de l'au-delà. Il est entouré des génies funéraires égyptiens et de lettres en écriture hiératique. Ces portraits de facture hellénistique font la transition entre les masques de sarcophage en stuc et les portraits du Fayoum peints à la cire. Ils sont extrêmement rares et la fraîcheur des coloris roses et verts est ici d'une beauté exceptionnelle. Haut : 1 m 67. Simone de Monbrison, 11 rue des Saints-Pères, Paris.*

Les attributions de pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

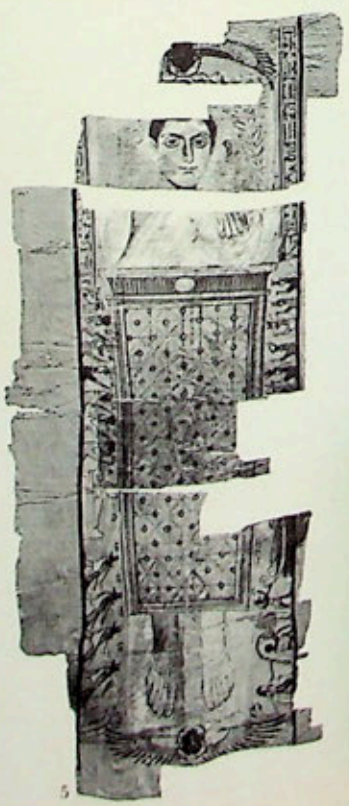
1



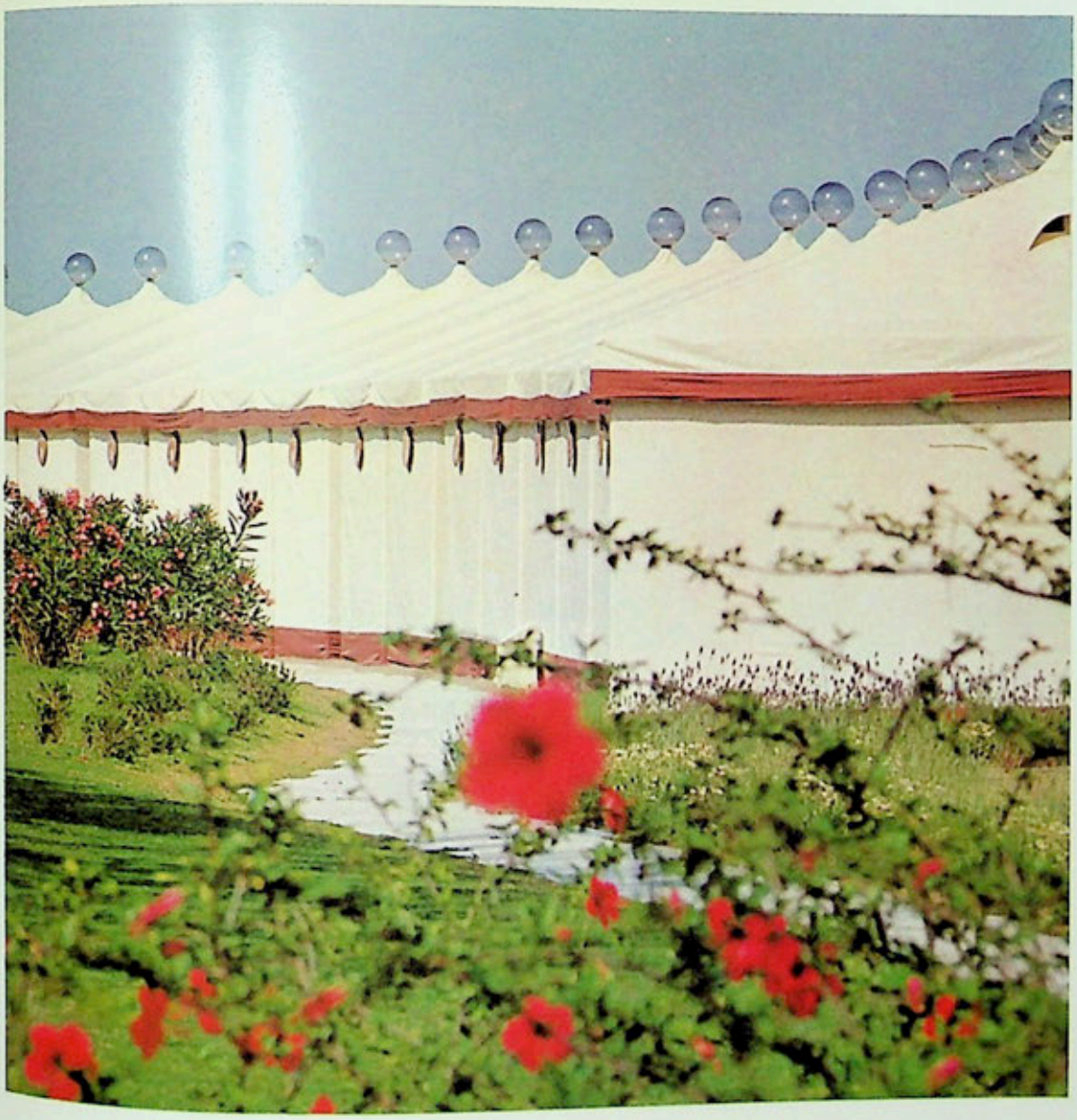
2

3

4



5



AU LIDO DE VENISE
LA PLAGE DE L'EXCELSIOR PALACE HOTEL

Restaurant "Summertime" et Snack Bar sur la plage - Night Club "Chez Vous".
Ecole d'équitation - Courts de Tennis Golf Alberoni (18 trous) - Sports nautiques.
Palais du Cinéma, siège du Festival International du Cinéma de Venise.
Casino Municipal.
Service rapide de vedettes CIGA entre l'Excelsior Palace Hôtel et les hôtels CIGA de Venise, Gritti, Europa et Danieli.
Service direct de vedettes CIGA entre l'Excelsior Palace Hôtel et l'Aéroport International Marco Polo de Tessera.
Service Municipal de Ferry-Boat du Piazzale Rome au Lido.

PUBLICITE CIRASSEN Photo Bodet

FORMES NOUVELLES

22 BOULEVARD RASPAIL - PARIS VII - TELEPHONE 222.78.20 - OUVERT DE 9H15 A 12H30 ET 14 H A 19H - PARKING 30 BOULEVARD RASPAIL

AGEN, MOBILIER AGENAIS - AIX-EN-PROVENCE, FRANC DIFFUSION INTERNATIONALE - ANNECY, ATELIER 74 - AVIGNON, LDA PRODUCTION - BESANCON, GALERIE CONTEMPORAINE - CANNES, PAVILLON - CLERMONT-FERRAND, BERAUD - COLMAR, MEUBLES JEANNE D'ARC - DAX-LES-MEES, REMAZEILLES - DIJON, ANT FONCTIONNEL DUNKERQUE, GALERIE NORBERT - GRENOBLE, PIERRES ET BOIS - LILLE, GALERIE STE-THERESE - LORIENT, MEUBLES D'AUJOURD'HUI - LYON, GRANGE - MANOSQUE BREMONT - MARSEILLE, GREGOIRE - METZ, LA CASA - MONTPELLIER, K NEUR - MULHOUSE, GROLLIMUND - NANCY-CHAMPIGNEULLES, DIFFUSION INTERNATIONALE DU MEUBLE NANTES, HAURY - NEVERS, JANCYR - NICE, INTERIOR INTERNATIONAL - NIMES, MEUBLES D'AUJOURD'HUI - NIORT, SIGNATURE - ORLEANS, ATRIUM - PAU, TRIVIUM PERPIGNAN, MASSET - QUIMPER, LE COZ KERMORGANT - REIMS, BOUTIQUE SIRNA - ROUEN, CLAUDE NOUEL - LES SABLES D'OLONNE, MEUBLES R.Y. - ST-NAZAIRE HERVEAU - ST-QUENTIN, WAENDENDRIES - SALON DE PROVENCE, ARNOUX - STRASBOURG, BRILLE - TOULON, THOMAS DE GALLIAN - TOULOUSE, GALVANI - VALENCE, MERLE

Cassina

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR
54

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

PIECE DE TRAVAIL ET DE REPOS POUR

Au dernier étage d'un immeuble donnant sur les jardins de la Muette, M. Bleustein-Blanchet a créé son propre appartement à l'intérieur d'un vaste appartement, qu'il habite avec sa famille. La distribution rationnelle et harmonieuse de l'espace, l'accord des éléments modernes et des meubles anciens donne son caractère — un caractère résolument contemporain — à cette installation réalisée par M. Henri Samuel, de la maison Alavoine. Ici, le grand homme d'affaires qu'est M. Bleustein-Blanchet peut trouver le calme nécessaire au travail comme à la détente, et contempler la vue merveilleuse qui s'étend jusqu'au Rond-Point de la Défense, sur le Paris de demain.

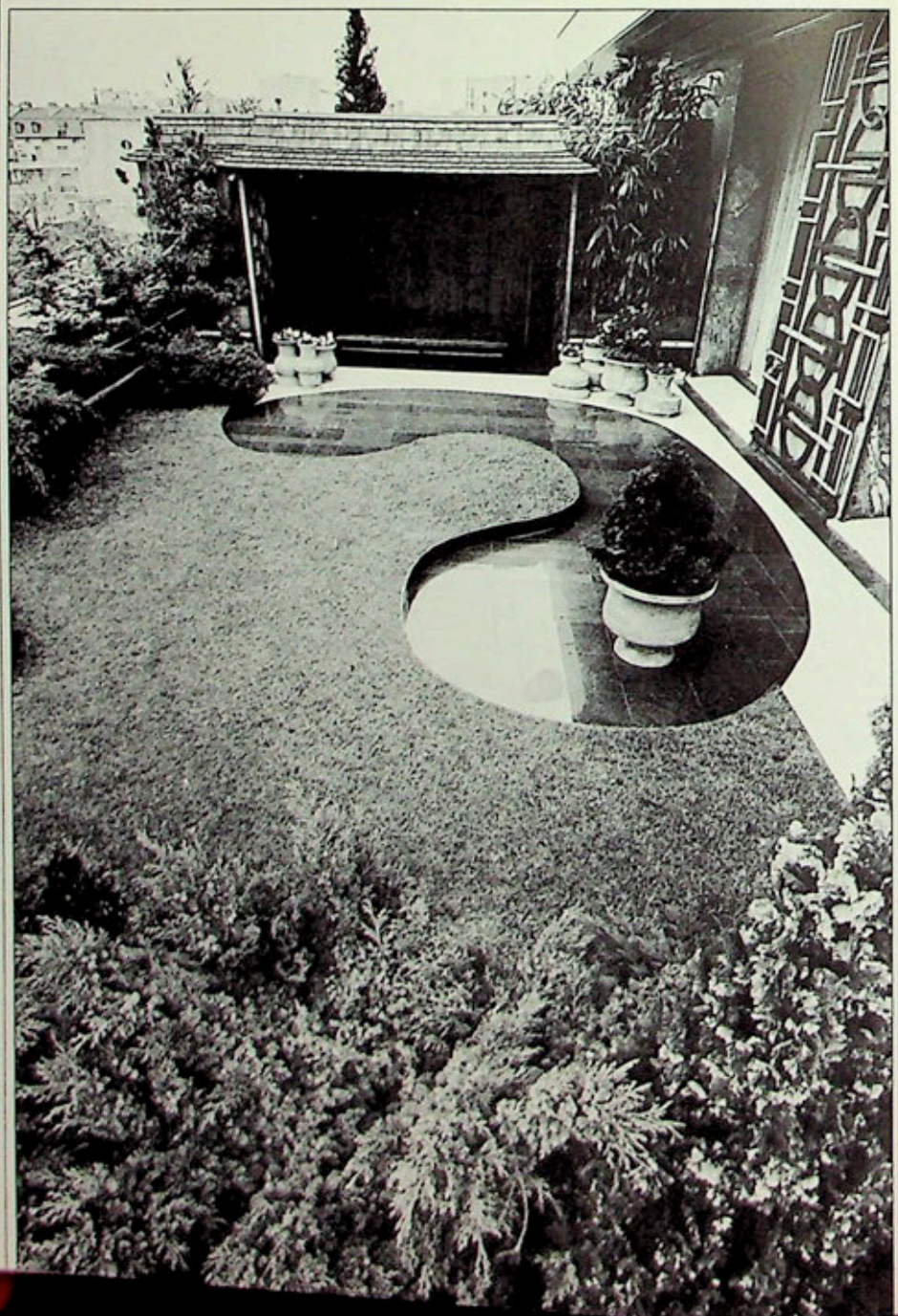
Photographies Marc Lavrillier

1 Cette grande pièce est à la fois salon, bibliothèque et chambre à coucher. Les larges baies qui l'éclairent, la couleur terre cuite du tissu façonné couvrant les murs et le plafond, le ton beige clair du tapis de haute laine à mèches et des rideaux de soie sauvage composent une ambiance très lumineuse et calme. Cette photographie montre, devant l'une des baies, le canapé garni de daim tête-de-nègre, seul accent foncé dans la gamme claire de l'ensemble, ou la commode Louis XVI, à gauche de la baie, et le fauteuil de Charles Eames trouvent parfaitement leur place l'un et l'autre. Au premier plan, un élément de la bibliothèque (voir ci-dessous et page ci-contre) dont les montants en bronze vert ont été dessinés par Diego Giacometti à la demande de M. Samuel. 2 Un appareillage de plâtre couvre les murs de l'entrée, dont la porte est en acajou. La pièce est éclairée par la lumière du jour grâce au lanterneau de

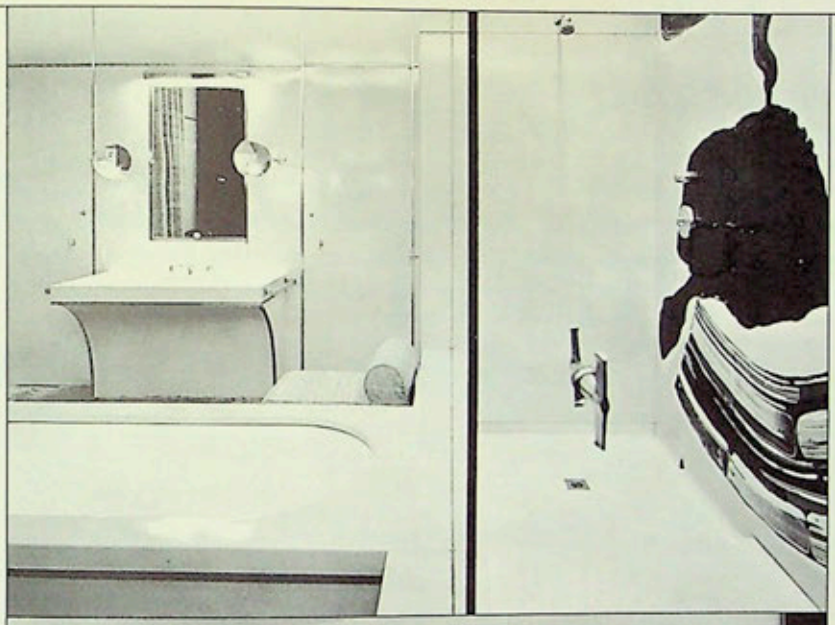
POUR UN GRAND HOMME D'AFFAIRES

coupole ouverte dans le plafond. 3 *La bibliothèque, éclairée par des spots, occupe toute une extrémité de la pièce. Les montants de bronze de Giacometti maintiennent des tablettes d'ébène. On y a ménagé deux vitrines pour les collections d'objets de fouilles et de pierres dures chinoises anciennes réunies par M. Bleustein-Blanchet depuis de longues années.* 4 *Cet autre aspect de la pièce montre, à gauche, la bibliothèque et, à droite, le divan-lit recouvert de fourrure. Au premier plan, entre le canapé de daim et le fauteuil de Charles Eames, une table de Higuily, dont le piètement de laiton doré porte un plateau de bois stratifié. Sur le mur du fond, une série de dessins de Modigliani. A l'extrême gauche, dans la partie bibliothèque, l'un des tableaux de Nicolas de Staël que possède M. Bleustein-Blanchet.*

1 Deux des grandes baies donnent sur la terrasse aménagée dans le goût japonais par Loup de Viane qui en marie la présentation selon les saisons. La végétation est ici celle du printemps. Au fond, une petite « pagode » permet de s'abriter du vent. 2 En contre-jour, la pièce apparaît dans la pénombre. Le ciel et la terrasse que dominent dans le lointain le palais du CNIT et les tours de la Défense y forment un grand carré lumineux. Les sièges en bambou, recouverts de toile réappliquée bleue et verte ont été créés par M. Samuel d'après un document du XIX^e^ siècle. A droite, dans la pénombre, un tableau de Rouault.



1

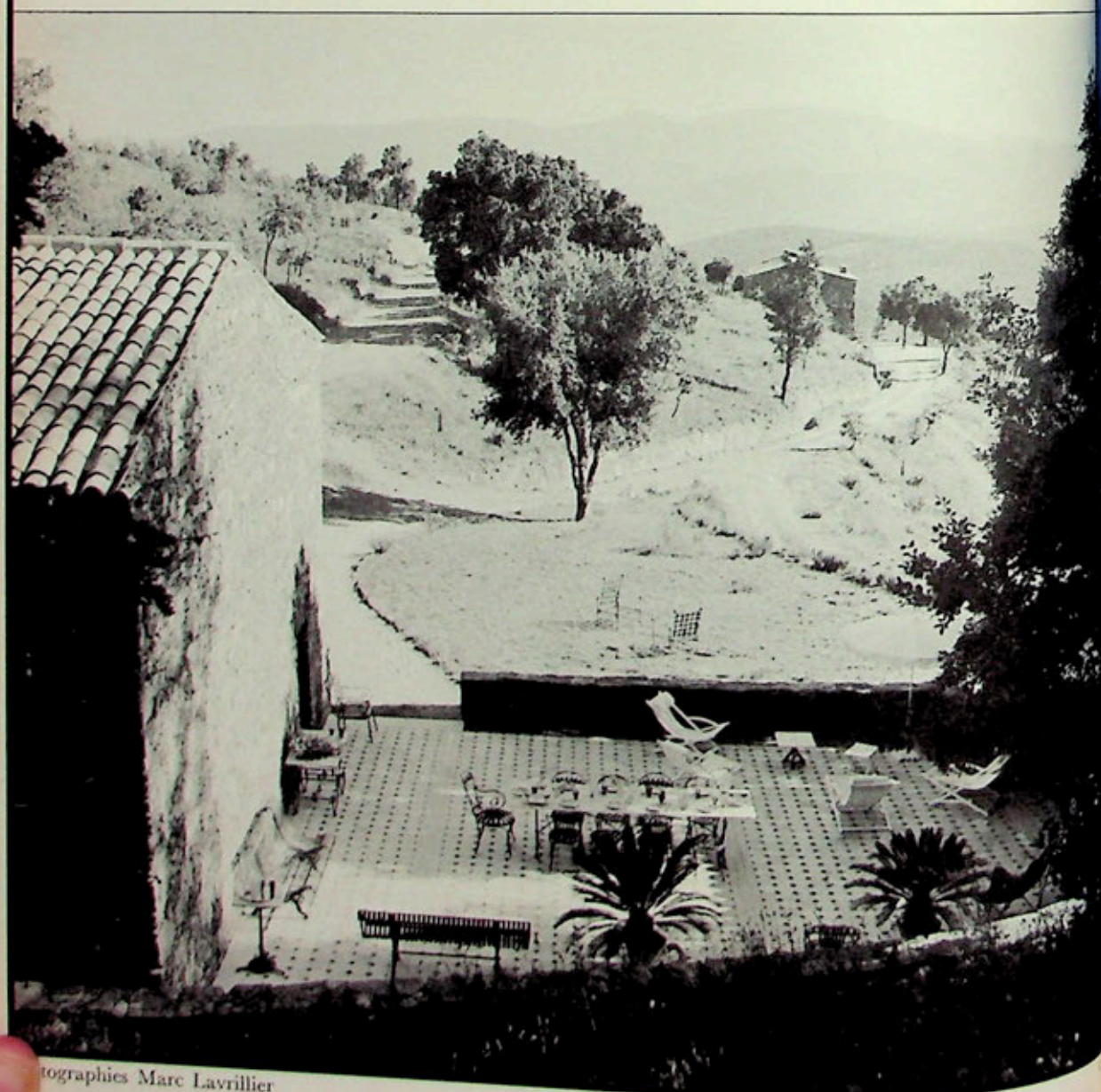


2

3

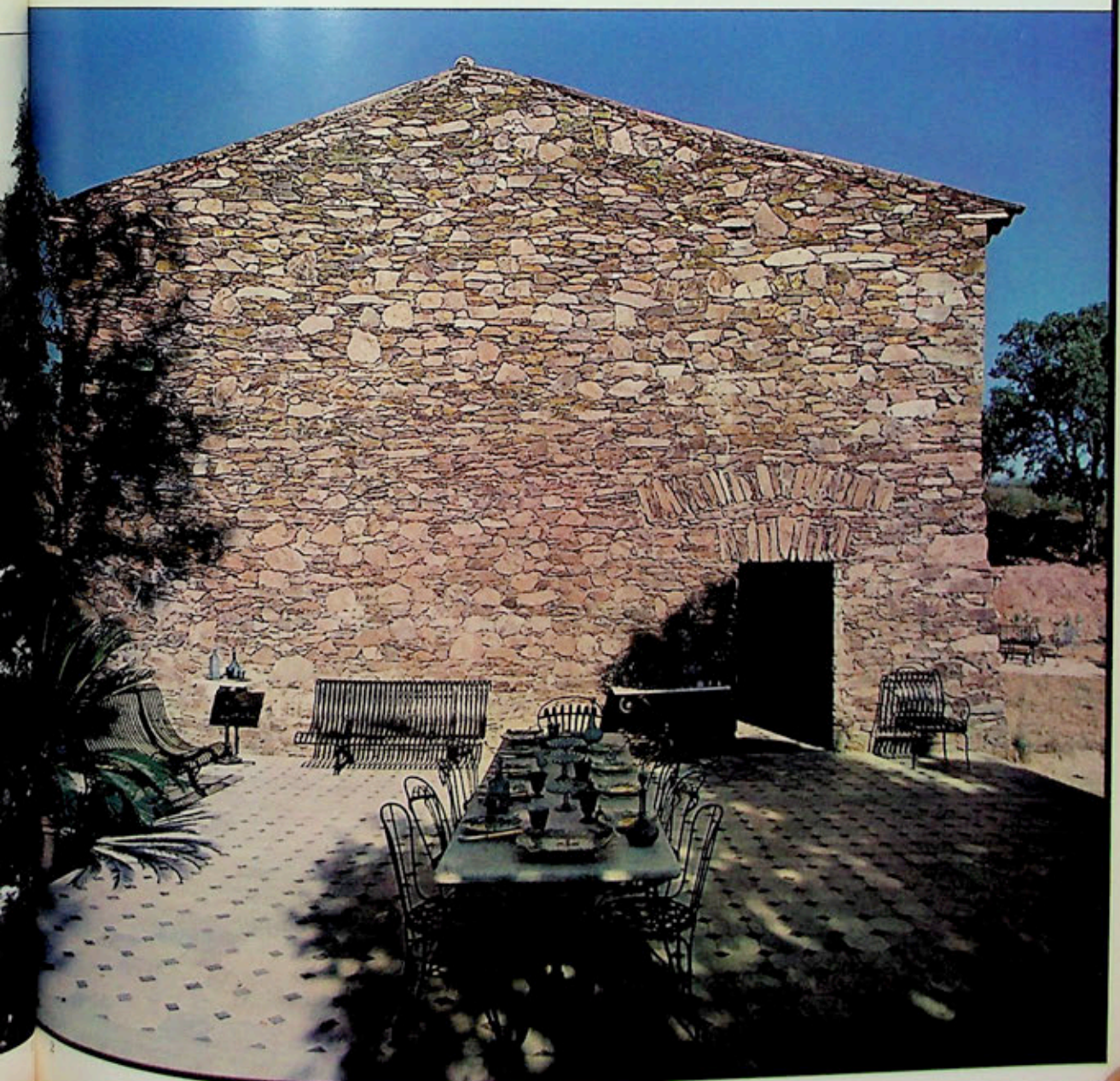
II.3 Dans la salle de bains, une grande peinture sur émail d'Arnal se reflète dans le panneau de glace séparant, à droite, la cabine de douche (*voir fig. 2*) et dans le miroir en tryptique formant la partie centrale d'une armoire aux portes d'ébène. Les autres parois et le revêtement sont en émail beige et aux joints en acier. Le tapis est le même que dans la pièce principale.

une Maison en pierres sèches à Grimaud



tographies Marc Lavrillier

Sur la colline de Grimaud, au-dessus de Saint-Tropez, Jacques et Andrée Putman ont fait construire une grande maison aux murs épais, courbés comme ceux d'une forteresse, que d'étroites ouvertures défendent à la fois contre le vent et le soleil abrupt de l'été, et d'où la vue s'étend à l'infini sur le massif des Maures. Ils ont été conseillés par un ami architecte, Marc Le Caisne et ils ont pris un parti de simplicité, d'austérité même: murs blancs, portes, fenêtres, volets en chêne naturel, dallages en marbre ancien. La construction, l'appareillage des pierres et des sols ont été réalisés par un entrepreneur de la région, Joseph Durbano. La terrasse conçue comme un prolongement de la maison est meublée de sièges de jardins anciens et de tables de marbre. Le sol est au même niveau que dans la pièce d'entrée et une grande partie de la vie s'y déroule. Le haut pignon aveugle qui la domine assure l'isolement nécessaire entre l'atmosphère intérieure de la maison et le plein air. Grâce à sa situation sur le sommet de la colline, la maison est envahie par le soleil en hiver tandis que, l'été, ses rayons verticaux viennent se briser sur la terrasse, l'intérieur étant ainsi protégé.

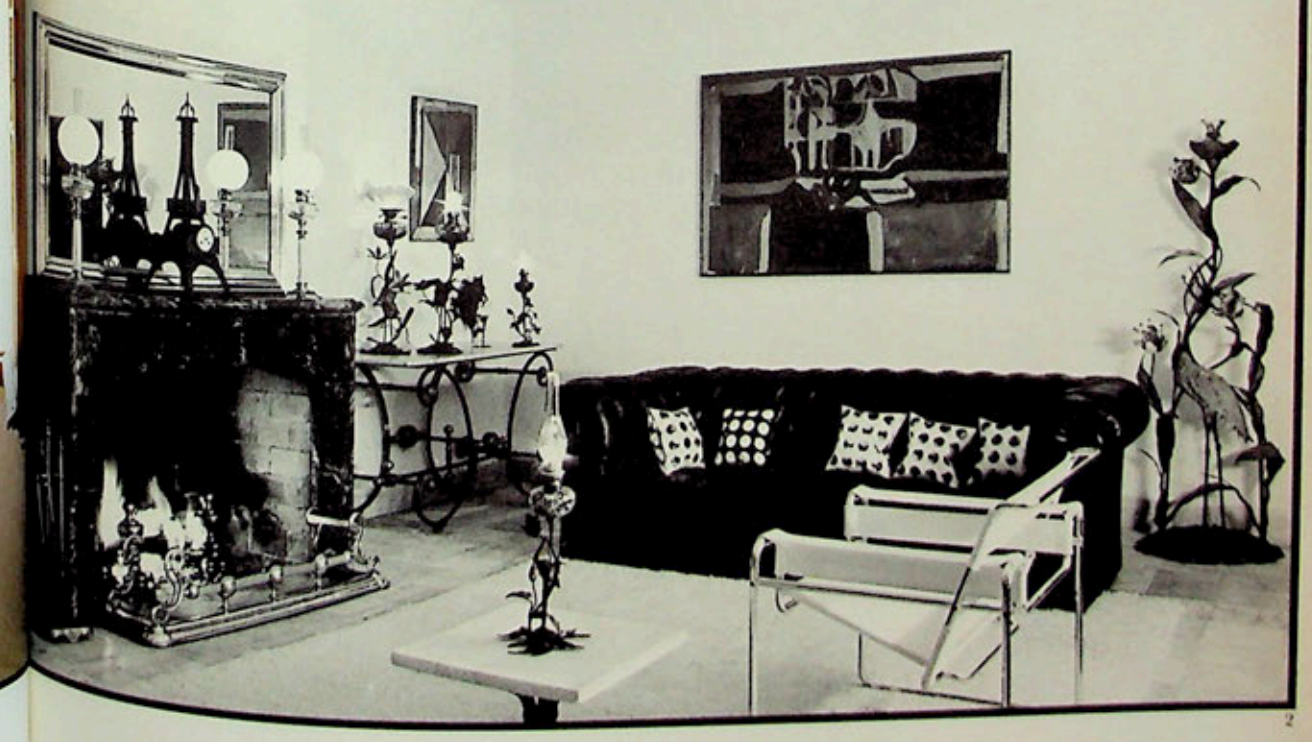


1 *Au premier étage, comme dans certaines maisons anciennes, l'escalier débouche sur une galerie desservant quatre chambres à coucher et deux salles de bains. On évite ainsi couloirs et « tambours ». Cette pièce qui s'étend sur presque toute la longueur de la maison crée au premier étage une atmosphère « jardin d'hiver » et sert de second salon. Aux murs, des tableaux d'Alechinsky et Bram van Velde. L'éclairage est assuré par des appliques à gaz. Dallage de marbre blanc à bouchon gris. Le caractère de la galerie est accentué par un mobilier de bambou ancien, dont les sièges sont tapissés de rabane beige.*

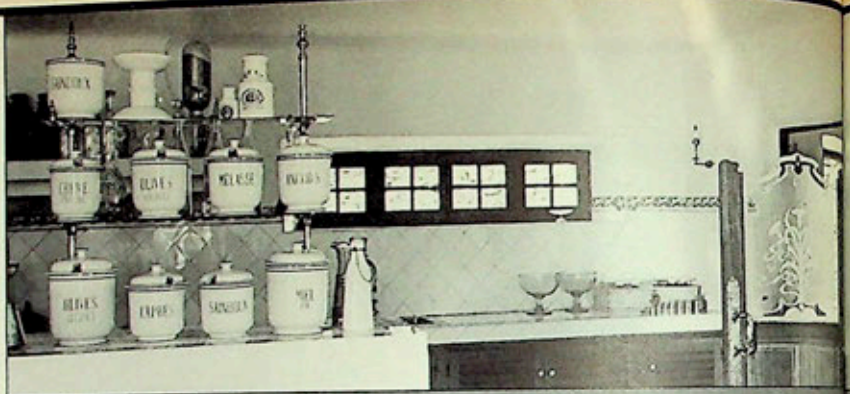
2 *Ci-dessous: dans le salon, un fauteuil de Marcel Breuer en acier inoxydable et cuir fauve (T.V.) est associé à un canapé Chesterfield garni de cuir marron capitonné, avec de petits coussins gonflables en vinyl transparent. La cheminée Louis XIV est en marbre noir. Se reflétant dans le miroir encadré de cuivre, une pendule encastrée dans une Tour Eiffel en bois. Devant la cheminée une barre pare-feu à boules de cuivre. De part et d'autre du canapé à gauche, une console de boucher sur laquelle on a disposé une collection de lampes à pétrole de cuivre polychrome 1900 en forme de héron et une sculpture de Reinhoud. A droite un grand héron de cuivre. Au mur, du fond une toile ancienne de Messagier; dans l'angle à gauche un petit, mais exceptionnel Bram van Velde. Tapis Berbère en laine blanche (A la Place Clichy).*

Pages 54 et 55: 1 *La terrasse vue de la colline. Au fond, le massif des Maures. Le mur de pierres sèches qui délimite la terrasse (au premier plan) se prolonge tout le long de la façade arrière de la maison.*

2 *La terrasse et le pignon aveugle qui ferme la maison à l'ouest. Au-dessus de la porte menant à la salle à manger, à droite du mur, l'appareillage vertical des pierres dessine un motif de voûte. Les meubles de jardin anciens sont peints en laque marron. Une longue table de marbre blanc sert aux repas. Des palmiers poussent dans des bacs et tout autour, ombrageant la terrasse, des bouquets de grands chênes-lièges.*



2



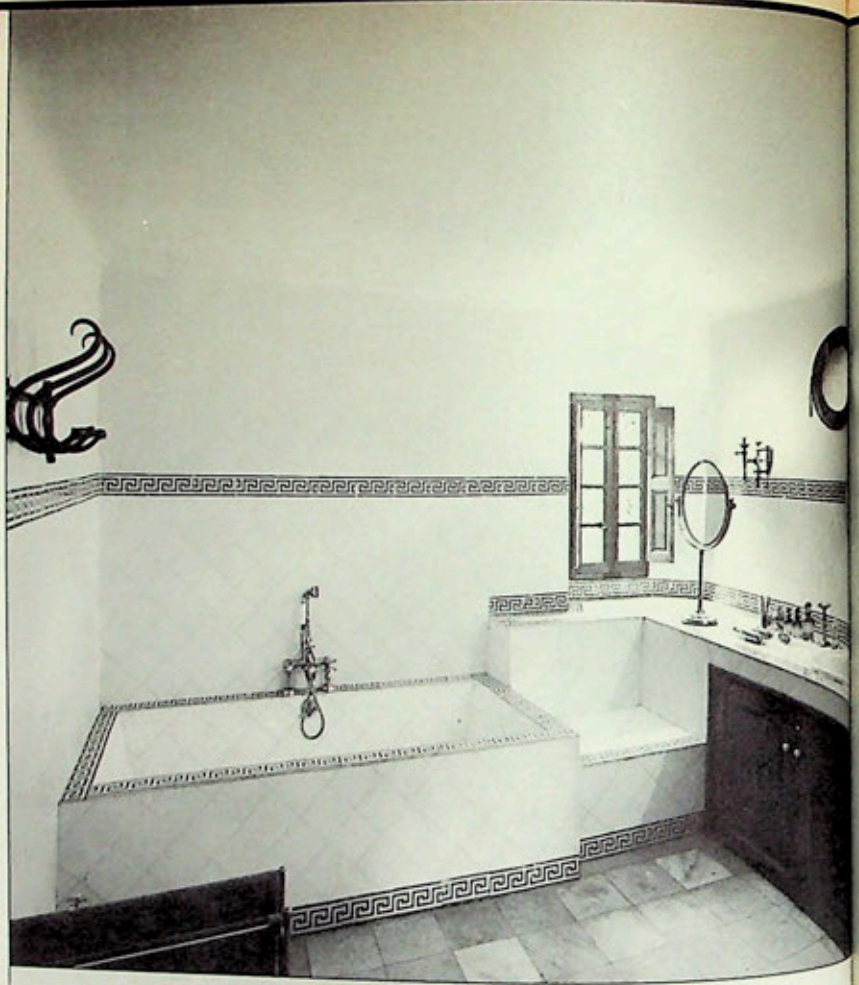
1-2 *La salle à manger est la pièce principale de la maison. Le sol en est dallé de carreaux blancs et gris ardoise avec des bouchons noirs. Des chaises en bois courbé (Thonet) entourent une grande table de marbre blanc (Knoll Int.). La pièce est éclairée au gaz par deux appliques à trois feux. Au fond, le comptoir qui sépare la salle à manger de la cuisine. L'étagère, formée de montants de cuivre provenant d'une pâtisserie ancienne permet de disposer des pots de faïence. Le four (Scholtes), l'évier (Johnson) et les frigidaires (Electrolux) sont placés derrière le comptoir. Une frise de carrelage représentant des artichauts délimite le coin cuisine qui est pavé en oblique. A droite, une porte en verre gravé, découverte dans un café en voie de démolition, conduit à l'office.* **3** *Dans l'une des chambres, la suite de lithographies originales éditées par Prisunic l'hiver dernier (voir L'Œil № 155), de gauche à droite: Alechinsky, Lam, Matta, Bram van Velde. Fauteuil en bois courbé verni noir (Thonet) et petite table anglaise à double étage. Une gouache d'Alechinsky est posée sur le chevalet.* **4** *La « chambre noire et blanche ». Dans le miroir en fonte laqué noir, le reflet d'une table de marbre blanc à plateau ondulé. Au mur, deux tableaux d'Alechinsky* **5** *Un autre aspect de la chambre photographiée fig. 3. Au premier plan, une table ovale dont le plateau est un miroir cerclé de bois clair. Barbière de Thonet. Lit en fer de style 1900, garni d'une couverture piquée provençale. Au mur, deux gravures de Messagier.* **6** *Autre détail de la « chambre noire et blanche », le grand dessin d'Alechinsky (1957) s'associe parfaitement au mobilier 1900. Méridienne recouverte d'un tissu de Knoll; à droite, vestiaire en fonte laquée noire et petit guéridon en dentelle de fonte.*

34

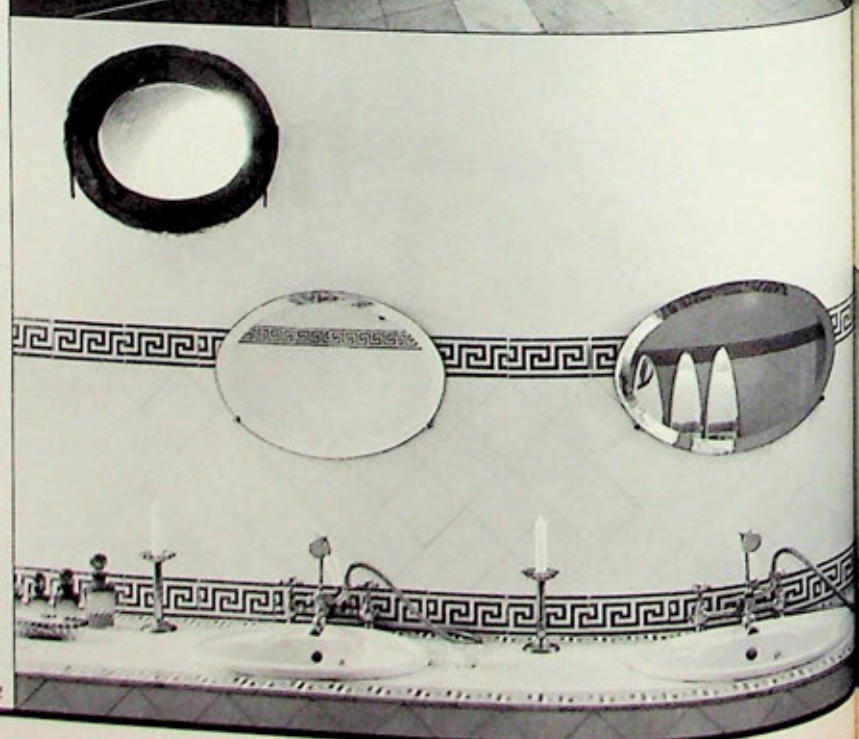
56

59

1



1 *La salle de bains du rez-de-chaussée. La baignoire très vaste est garnie d'un revêtement de carreaux blancs posés en oblique (comme tous les carrelages de la maison). Elle se prolonge par un bloc de maçonnerie qui constitue d'abord un siège puis une longue table dans laquelle viennent s'encastrer deux lavabos ovales sous lesquels sont ménagés des placards en chêne. Une frise en carrelage ancien à dessins de grecques marron clair souligne tout le tour de la pièce. A gauche, un porte-peignoir à trois patères (Thonet). Des appliques à gaz anciennes en acier éclairent la pièce. Miroir ovale sur pied de cuivre. Volets intérieurs en chêne huilé. Au sol, carrelage de marbre blanc cassé.* **2** *Détail de la table où sont encastrés les lavabos. Miroirs biseautés ovales. On aperçoit à droite le reflet de trois autres miroirs ovales hauts et étroits posés côte à côte.* **3** *Dans l'escalier menant du rez-de-chaussée à la galerie (voir page 56), Pierre Alechinsky a peint cette « encre » directement sur le mur. Canapé ancien signé Thonet.* **4** *Le salon, avec les deux fauteuils de Marcel Breuer, à droite et à gauche d'une table de marbre à contours mouvementés. Sur le mur, une « macrolitho » de Pierre Alechinsky.*



2

3

4

DANS LE MIDI LE JARDIN ET LA MAISON D'UN VOYAGEUR

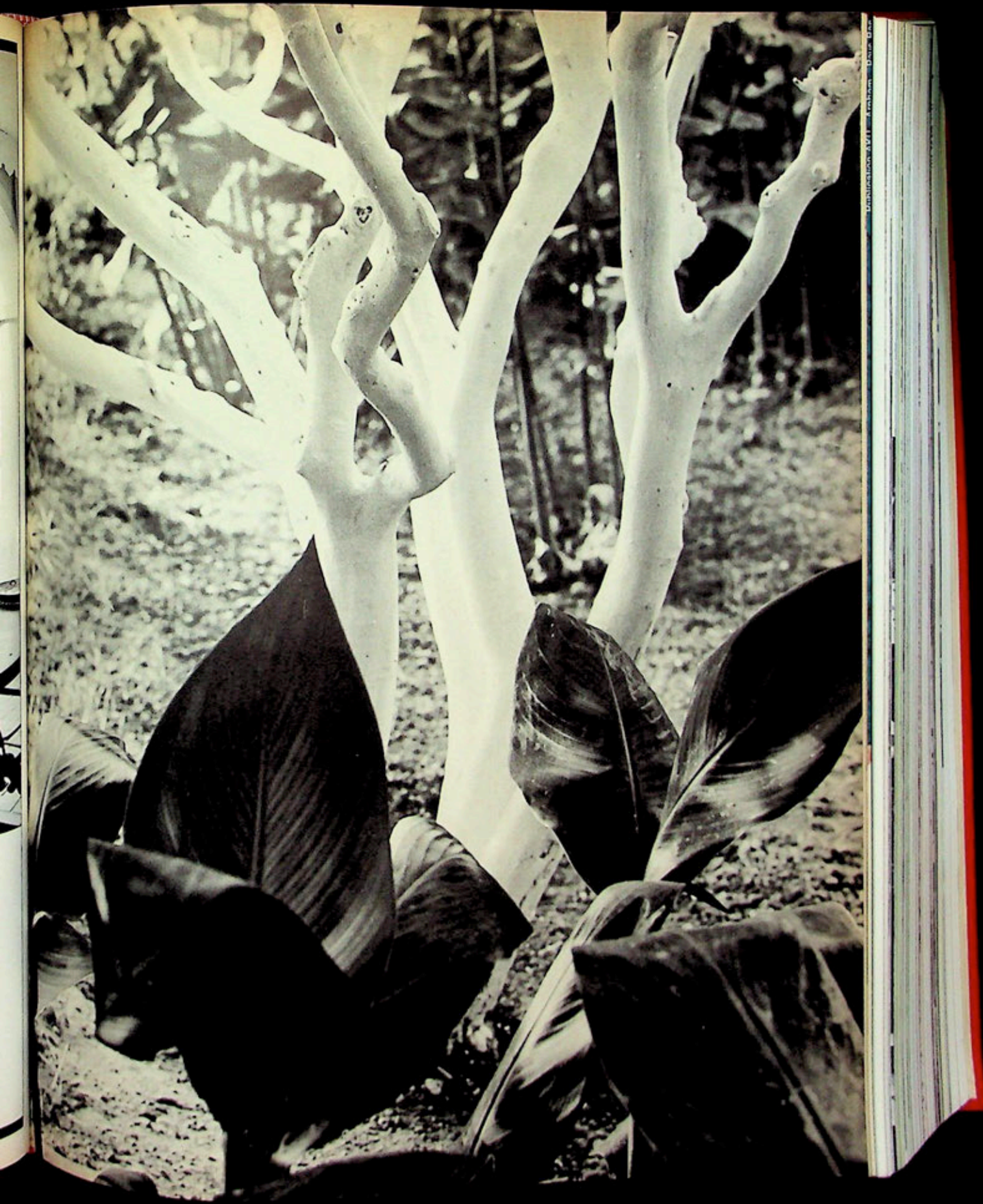
A quelques mètres des splendeurs palladiennes de la célèbre villa Fiorentina à Saint Jean Cap Ferrat — propriété de Lady Kenmare et de son fils Mr. Roderick Cameron — une très petite maison est dissimulée dans une jungle à la Douanier Rousseau. Jusqu'à ce que Roderick Cameron la transforme pour en faire la retraite où il écrit ses livres de voyage si connus dans les pays de langue anglaise, cette maison était celle du jardinier de la Fiorentina. Les objets qu'elle contient, les arbres et les fleurs du jardin expriment l'intérêt passionné que le maître de maison porte aux autres continents et à leur passé, en même temps que la sûreté de son goût. Les deux derniers livres de Roderick Cameron retracent les voyages du Capitaine Cook dans le Pacifique et racontent l'histoire de l'Amérique du Sud au temps des vice-rois espagnols. Le Petit Clos, avec ses plantes polynésiennes et ses estampes du Pérou, évoque les voyages du propriétaire !

Page ci-contre : Dans l'embrasure de la fenêtre de la salle de bains, un cactus en pot. Derrière, sur la terrasse supérieure, le perroquet africain qui le matin salue les hôtes d'un agressif « ça va ? ». Au-delà, les arbres du jardin descendant en pente douce vers une serre puis jusqu'à la mer.
Dans le salon-bureau, au premier plan, la table de travail de Roderick Cameron où sont disposés selon un rythme rigoureux les ouvrages de référence, les carnets de notes, les cartes. Lorsque nos photos ont été prises, l'écrivain terminait son livre consacré aux Vice-Royautés d'Amérique Latine sous la domination espagnole. Sur le bureau, un crâne humain monté en argent, un porte-crayon en laque venant du Cachemire, des doublons espagnols et des gobelets d'ivoire. Les murs sont blanchis à la chaux, les sièges recouverts de tissu bleu et blanc (Boussac). Sur le mur du fond, des gravures du XVIII[e] représentant des canards. A gauche, un sofa américain du milieu du siècle dernier et, au-dessus, une suite d'estampes originales illustrant le troisième voyage du capitaine Cook. Sur le guéridon recouvert d'un tapis de table de toile blanche empesée, un petit tableau du XVI[e] siècle italien représentant une souris. Fauteuil Regency laqué rouge. A droite, au-delà des portes vitrées, la véranda couverte; on aperçoit sur le mur un Tapa provenant du Tonga.

photographies Marc Lavrillier

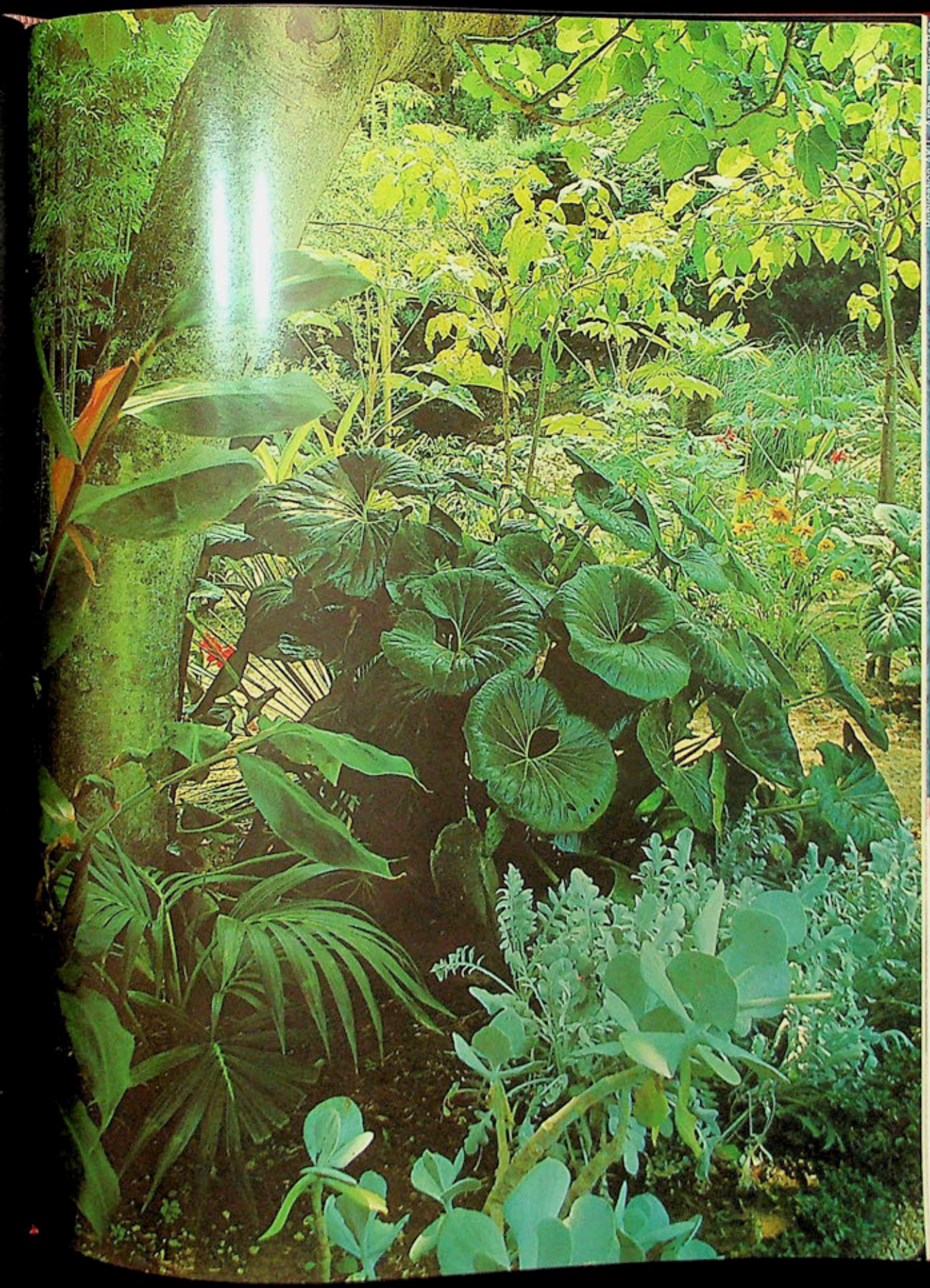
Sur la terrasse couverte, la table est dressée: verres et photophores de Biot, assiettes de Fornasetti, napperons noir et blanc tissés par un membre de la famille royale du Tonga. Roderick Cameron a visité cette île du Pacifique Sud lorsqu'il travaillait à son livre sur les expéditions du capitaine Cook et qu'il suivait la route tracée au XVIII[e] siècle dans les mêmes eaux par l'explorateur anglais. L'étoile en terre cuite qui orne la table est l'œuvre du céramiste scandinave Hans Hedegiberg qui vit dans le Midi. Les chaises aux armoiries peintes étaient jadis dans la cuisine du Duc de Norfolk. Les rideaux de toile une fois tirés protègent du mistral ou de la bruine.

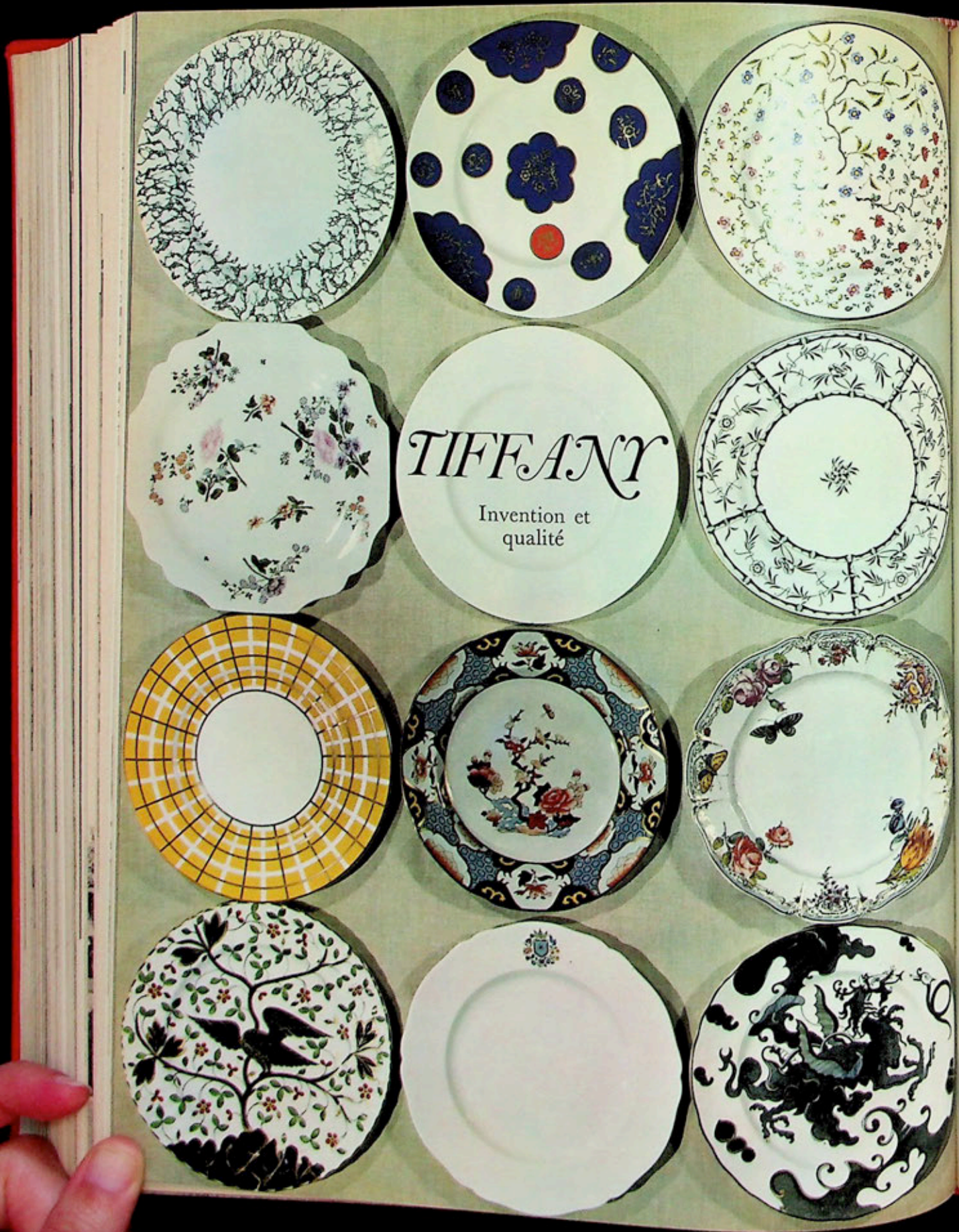
Le maître de maison a imité la coutume des paysans provençaux qui blanchissent à la chaux les troncs des citronniers pour les protéger des insectes. Mais ici l'effet recherché est purement décoratif. Au-delà on aperçoit le massif de bambous récemment planté à partir de boutures venant du jardin d'amis. Avant d'atteindre sa taille définitive, cette variété atteint un mètre en quelques jours. ►



Cet escalier noyé dans les passiflores descend vers un bosquet exotique. L'effet recherché est celui des jardins polynésiens où les plantes sont disposées au hasard et se multiplient librement là ou tombent les graines. De Madagascar, du Guatemala, de Mexico, d'Afrique Orientale, de Polynésie et de l'Inde, Roderick Cameron a rapporté des plants et des boutures dans des sacs à chaussure en plastique. Grâce au soleil du Midi, à des arrosages constants et aux soins admiratifs du jardinier-collectionneur, la végétation s'est développée en quelques années avec une rapidité surprenante. L'un des arbres photographiés ici est né de la graine d'un avocat mangé sur place il y a sept ans.

Page ci-contre: Le jardin tropical est presque entièrement un jardin de verdure, dont l'agencement est conçu à partir des contrastes entre les formes et les textures des différents feuillages. On y trouve pourtant quelques arbustes à fleurs, dont certaines variétés très rares de datura. En contraste avec ce bosquet polynésien, il y a aussi un petit « jardin de curé » aux plates-bandes géométriques dont les plantes vertes sont groupées autour de grands cactus en pot, choisis pour leurs formes, comme des sculptures.




TIFFANY
Invention et
qualité

Photographies
Leland A. Prescott

2

Pour les New Yorkais, Tiffany est une institution vénérable, qui symbolise l'élégance et le luxe. Ses origines remontent à 1837, au moment où Charles Lewis Tiffany ouvrit au bas de Manhattan une boutique de « Papeterie et articles de fantaisie » au capital de mille dollars. Il se mit ensuite à la joaillerie et devint un bijoutier en renom. Son fils, Louis Comfort Tiffany, fut un maître verrier dont le nom, en Amérique, est synonyme du Modern Style dans ce domaine. On sait quel succès connaissent à nouveau aujourd'hui les objets en « Tiffany Glass ».

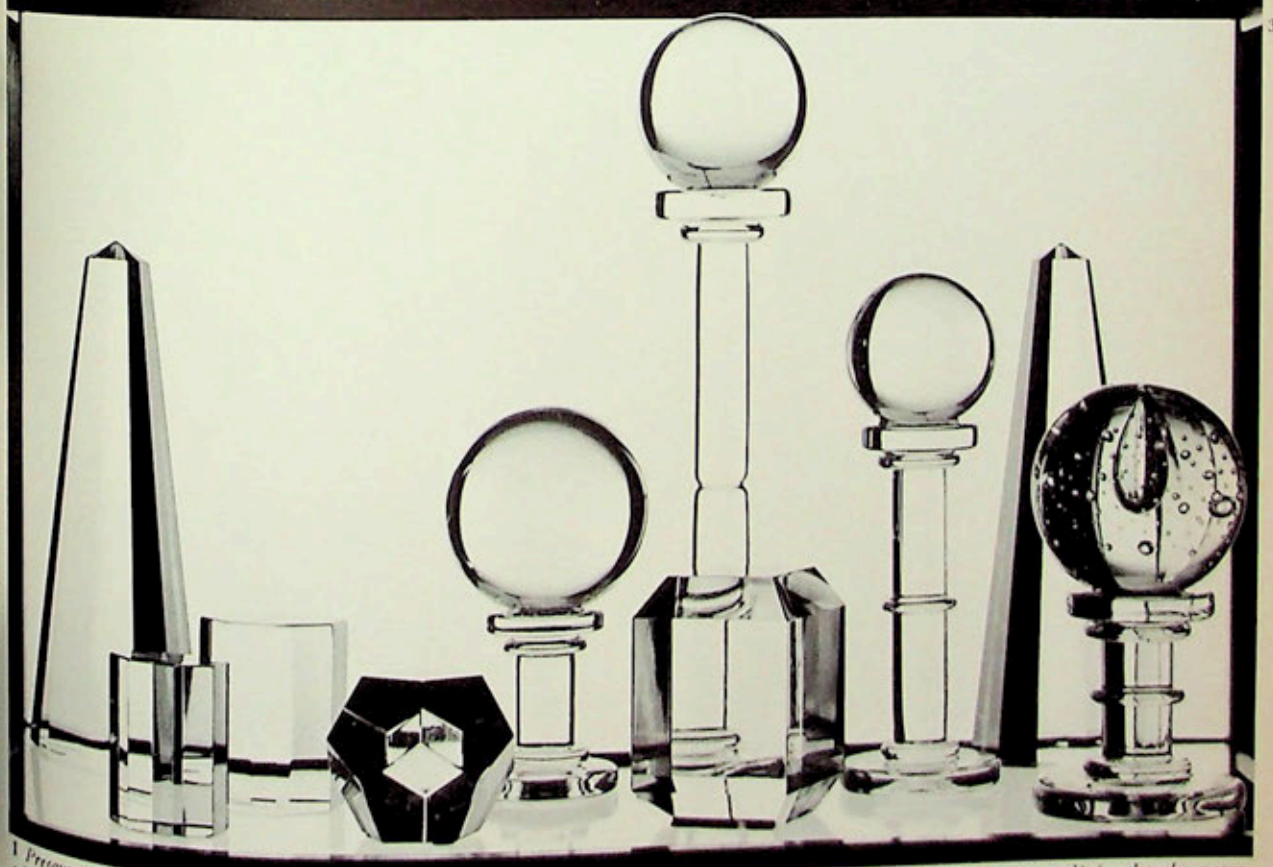
De son côté la maison de joaillerie prospérait. Lorsque le président Lincoln voulut acheter un collier pour sa femme Mary, il vint tout naturellement chez Tiffany. Bien des années plus tard, l'héroïne de Truman Capote, Holly Golightly, dans « Breakfast at Tiffany's », se précipite là elle aussi, simplement pour se détendre dans le calme étincelant d'une ambiance luxueuse, quand elle est prise d'une crise de dépression.

En 1940, le magasin s'est transporté à l'angle de la 5ème Avenue et de la 57e rue, où il occupe sept étages dans un grand immeuble cossu. Des portes d'acier argenté ouvrant sur un vaste espace sans aucun pilier, éclairé par des projecteurs habilement disposés qui font rutiler jusqu'au moindre carat, sur chacun des rayons où sont présentés les bijoux. Ici, les pierres de couleur, là les diamants et, plus loin, l'or, sous toutes les formes, à tous les prix, depuis une breloque de quelques dollars pour bracelet d'enfant jusqu'à des pièces très importantes à des prix faramineux.

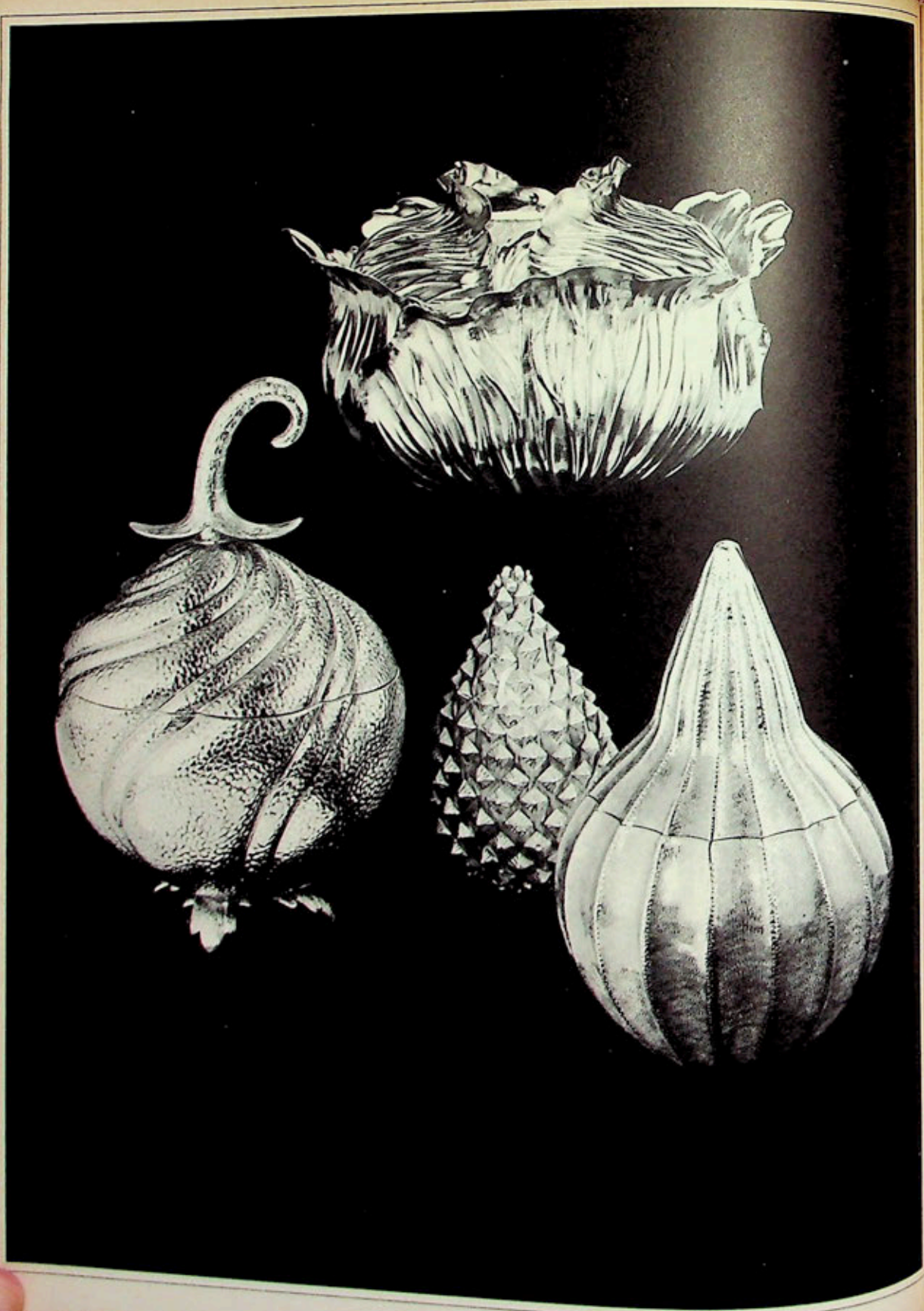
Dans un coin, la papeterie: il est très chic d'avoir la marque de Tiffany sur son papier à lettres.

Les ascenseurs, au fond, mènent aux étages, aussi vastes, où sont vendues les porcelaines, la verrerie et l'argenterie. Tout en haut, au 6e, on trouve le chef d'orchestre qui mène toute l'affaire et dont la baguette a suscité depuis quelques années une prospérité accrue, une renommée nouvelle. Walter Hoving, bel homme, la soixantaine, l'allure d'un grand diplomate, ce qu'il lui faut être, bien évidemment, mais il est aussi un remarquable homme d'affaires. Il a pris la direction de Tiffany en 1955, après avoir assumé celle de deux grands magasins de nouveautés new-yorkais, Lord & Taylor et Bonwit

1 *Toutes ces assiettes sont des « Exclusivités Tiffany » et ne peuvent être achetées ailleurs. Leurs prix s'échelonnent de 3 à 300 dollars. Celles du rang supérieur sont de fabrication anglaise, mais la dernière, à droite, a été décorée à la main à Paris. Au second rang, de gauche à droite, des assiettes de la Manufacture Royale d'Augartnen, en Autriche, de Wedgwood et d'Hammersley. Au troisième rang: « Royal Worcester » à gauche, (le motif est celui d'un service dessiné pour la reine Victoria, d'après un plaid du château de Balmoral), Manufactures de Spode au centre et de Nymphenburg à droite. En bas, trois porcelaines anglaises dont un modèle exécuté pour Benjamin Franklin et « des armoiries pour les gens qui aiment les fleurs ».* 2 *L'original de cette botte d'asperges en trompe-l'œil du XVIIIe siècle est au Musée des Arts Décoratifs à Paris. Le musée a en effet autorisé Tiffany à travailler d'après certaines pièces de ses collections. Les modèles, avec un ou deux changements de détails, sont maintenant exécutés en Italie.*



1 Presque tous les objets de cristal rassemblés sur ces deux pages ont été créés par les stylistes de Tiffany et ne peuvent se trouver que là (ou dans les succursales qui existent dans plusieurs villes des Etats-Unis). Sur l'étagère du haut, de gauche à droite : un chandelier à texture « rustique » exécuté à Venise ; des verres américains, très bon marché, à relief de bambou (le grand verre coûte 3 dollars ; coupe crénelée provenant de Belgique ; grand vase et boule de Venise ; verre à pied de Belgique. Au-dessous, de gauche à droite : verres droits, très fins, fabriqués en Norvège ; vase et boule de Venise ; une coupe « plissée » anglaise et une très jolie carafe exécutée également en Angleterre, avec un bouchon d'argent ajouté par Tiffany. 2 Les deux chandeliers géants, traités comme des éléments d'architecture, sont réalisés en Norvège. Le milieu de table est vénitien. 3. Van Day Truex, travaillant en collaboration avec Charles Lin Tissot, designer de verre américain qui vit à Venise, a mis au point toute une gamme de formes rigoureuses et simples pour des vases, des chandeliers, etc... Rien n'est plus éloigné des habituelles verreries vénitiennes modernes — aux lignes torturées, aux couleurs criardes — que les formes parement géométriques, prismes, boules, pyramides, photographiées ici. Ce sont de bons exemples de la manière dont la maison utilise le talent des artisans locaux, pour des créations tout à fait nouvelles.



Teller's. Il a trouvé une vieille maison, jouissant d'un grand prestige, mais utilisant des méthodes désuètes et offrant une marchandise qui répondait à des concepts périmés, tel celui-ci: les seuls clients possibles sont les gens très riches. Avec une énergie caractéristique (son fils a fait preuve récemment du même dynamisme quand il est devenu directeur du Metropolitan Museum), Walter Hoving a décidé de donner aux créations de Tiffany un style et un aspect complètement nouveaux: le magasin ferait flotter la bannière du « good design », des belles formes; le seul critère admis serait le bon goût et les objets laissant à désirer de ce point de vue ne seraient plus mis en vente, même s'ils avaient toujours des amateurs. On se tournerait aussi vers la clientèle très étendue des acheteurs possédant des moyens limités.

Le succès de Walter Hoving — car sa campagne en faveur du goût s'est traduite par un accroissement des bénéfices — vient pour une grande part du choix avisé des créateurs auxquels il s'est adressé et de la liberté complète qu'il leur laisse.

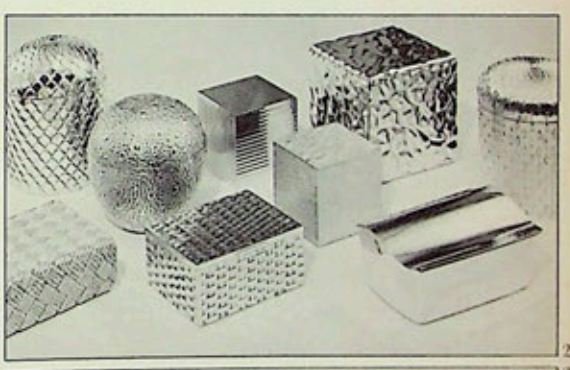
La première année, il fit appel à Van Day Truex, qui avait été président de la fameuse Parsons School of Design de New York. La consigne donnée à Truex était d'éliminer impitoyablement tout ce qu'il n'aimait pas dans les rayons de porcelaine, argenterie ou cristal, et de développer ou de découvrir dans ces domaines ce qui répondait à sa propre conception de la beauté des formes. Grand, mince, d'une élégance impeccable sous ses cheveux blancs, Truex précise avec émerveillement: « Jamais il ne m'a demandé, à propos de ce que j'avais choisi: pensez-vous que ça se vendra? ». En fait, je n'ai pas le droit d'aborder le problème sous cet angle. « Le Président » me dit seulement: « Vous aimez cela? alors, ça va ».

Depuis son arrivée chez Tiffany, Truex a parcouru l'Europe, flairant les sources d'inspiration comme un bon chien de chasse: il a vu dans un musée français une soupière de porcelaine en forme de chou et il l'a faite copier, en argent, au Portugal. Le premier stade d'un fond en décalcomanie, sur une tasse à café anglaise, est devenu un motif décoratif pour le marly d'une assiette plate. La célèbre fabrique de Nymphenburg près de Munich a accepté de reproduire exactement, à la main, un service à décor de fleurs et de papillons qu'elle exécutait au XVIII[e] siècle. La même manufacture réalise de petits arbres en porcelaine qui, à l'origine, faisaient partie d'un surtout de table très ornementé: maintenant, dans leur simple pot de porcelaine blanche, ils peuvent trouver place sur une table d'aujourd'hui, bien que leur prix soit loin d'être modeste.

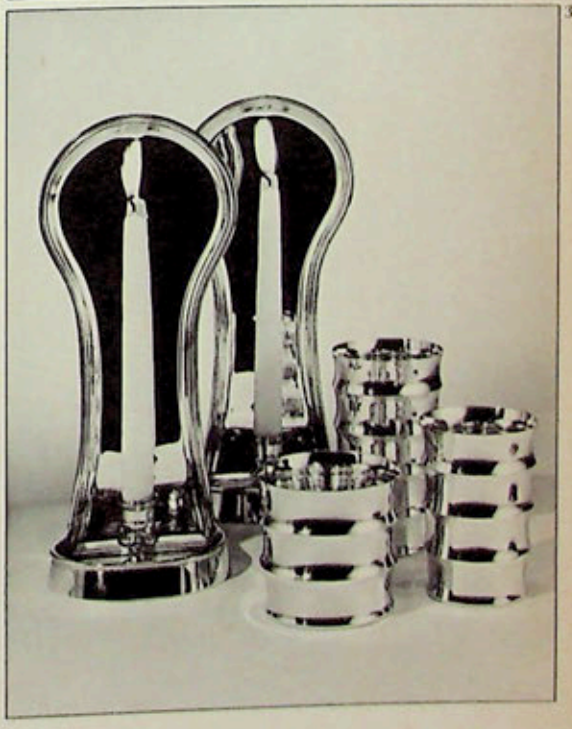
La tâche des stylistes n'est pas seulement de découvrir, mais de faire revivre et d'adapter. Dans les archives de la fabrique anglaise de Worcester, « l'ambassadeur » de Tiffany a découvert le service créé pour Benjamin Franklin, avec l'aigle bleu américain perché sur une branche d'arbre: le modèle a pris place maintenant au rayon « porcelaine » de la maison de New York, et constitue une des nombreuses « exclusivités Tiffany ». De Worcester encore, une assiette blanche décorée de médaillons bleus et rouges, version simplifiée d'un modèle de la Compagnie des Indes sur lequel les médaillons étaient accompagnés d'un fond d'arabesques compliquées. Avec son enthousiasme infatigable, Van Day Truex ne se contente pas de trouver des idées en parcourant le monde. Récemment, il est entré dans le magasin avec un bol japonais, bleu et blanc, emprunté à l'amie chez qui il avait dîné la veille: « Ne pensez-vous pas qu'on pourrait faire de cela une ravissante assiette, en gardant juste le motif central, et en supprimant le reste? »

Tiffany a maintenant un vaste répertoire de services de table, de vases, de services à café, à thé, etc..., réalisés exclusivement pour la maison, auxquels s'ajoutera une sélection de modèles classiques, français, anglais ou italiens notamment. Point important: si beaucoup d'entre eux sont extrêmement chers, d'autres ne le sont pas du tout. (Les prix vont de 5 à 300 dollars pour une assiette). Des jeunes ménages disposant d'un budget limité peuvent trouver leur bonheur au rayon « porcelaine ». Un grand nombre de modèles gardent un aspect traditionnel, mais certains services, comme les belles séries de Wedgwood blanc uni, sont d'un esprit tout à fait contemporain. Wedgwood, en fait, utilise celles-ci comme base pour les faire décorer à Paris, mais Tiffany tient à la version toute blanche. Truex affirme d'ailleurs: « Tout le monde doit avoir, avant toute autre chose, un ensemble de porcelaine blanche unie ». Le plus récent service de table réalisé par les stylistes de Tiffany n'aura qu'un seul client: il a été créé pour la Maison Blanche.

Avec l'approbation de Hoving, le goût de Truex se reflète dans tous les domaines qu'il contrôle — porcelaine, argenterie, verre — et il est partagé par ses collègues qui dirigent chacun de ces départements: parce qu'il aime



2



3

1 *Ces objets décoratifs en argent qui comportent tous un couvercle et peuvent servir de boîtes ou de coupes, montrent l'esprit inventif des stylistes: la soupière en forme de chou existe en faïence dans un musée français: la version en argent est réalisée au Portugal. Les trois autres pièces sont des agrandissements de minuscules graines de graines végétales. L'idée a été inspirée par les travaux d'un photographe allemand à partir de formes botaniques; elles ont été faites en Italie et au Mexique.* 2 *Une des grandes spécialités de Tiffany: les boîtes d'argent minutieusement travaillées, dans une gamme très étendue de textures et de formes. Cette photographie montre seulement quelques-uns des nombreux modèles existant: vannerie, cordage, boîte sphérique ciselée en « peau d'orange », surface « rustique », « en rubans », « en gouttes », etc...* 3 *Adaptation — exécutée au Portugal — d'un modèle de candélabre à réflecteur du XVIII[e] siècle, qu'on peut poser sur une table. Les gobelets sont des versions modifiées de formes conçues d'abord pour des verres de cristal. Ils sont réalisés en argent aux États-Unis.*

1

2

les tables dressées avec très peu de couleurs, une série de tables montées récemment dans le magasin comportaient des nappes beiges très pâles, des porcelaines blanches ou de ton pastel, des accessoires de verre très clair et — autre préférence de Truex — des fougères ou des fleurs en pot au centre de la table, au lieu des habituelles fleurs coupées.

Le nom de Tiffany a été longtemps associé à l'argenterie. La firme a obtenu des médailles d'or pour le travail de l'argent, à l'exposition Universelle de Paris, en 1867. Dans les jours d'opulence qui précédèrent la première Guerre Mondiale, Tiffany n'hésitait pas à exécuter pour les idoles du jour qu'étaient la beauté américaine Lilian Russel ou Sarah Bernhardt, des présents commandés par des admirateurs éperdus: un miroir d'argent ciselé haut de 2 m 50, par exemple, ou une bicyclette incrustée de pierreries! Un jour, un fastueux millionnaire, J. W. Mackay, envoya chez Tiffany trois tonnes d'argent brut de la fameuse mine de Comstock, pour qu'on en tire une centaine de pièces en argent au titre légal.

Aujourd'hui, le département « argenterie » satisfait des demandes moins singulières, mais le client peut tout y trouver, depuis les petits cadeaux à dix dollars (cadres pour photos, loupes, boîtes à pilules, etc...) jusqu'aux très importants surtouts de table, cache-pots, objets décoratifs ou couverts.

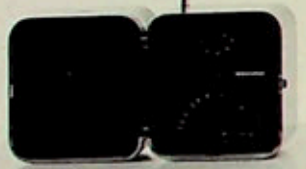
3

Une spécialité de la maison sont les boîtes d'argent aux formes et aux textures très variées, admirablement travaillées (voir page 73). Truex a relancé le vermeil, aussi bien pour les couverts que pour des petits pots garnis de fleurs exotiques qui sont exécutés au Mexique. Maintenant, Truex veut se retirer dans sa maison de Provence. Il a passé les rênes au dauphin choisi par lui, George O'Brien, un homme jeune, qui a déjà une longue expérience en ce domaine. L'été prochain, O'Brien et ses associés vont sillonner l'Europe et prépareront pour 1969 une exposition où seront présentées des porcelaines provenant des principales manufactures anglaises, en insistant sur les pièces créées avec la coopération de Tiffany.

---

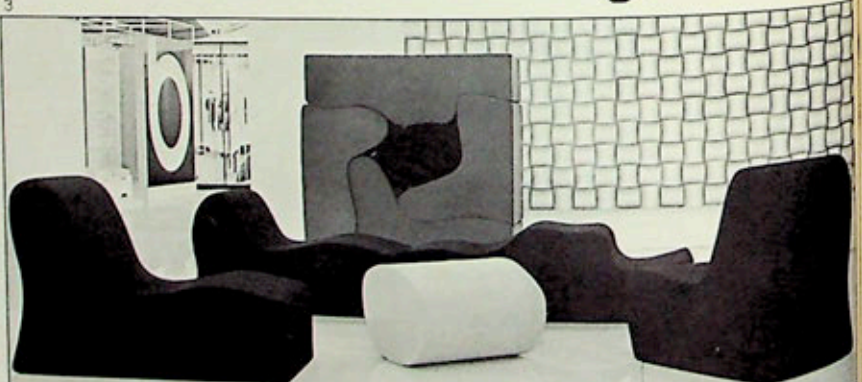
1 *Ce décor jaune et bleu, de type Risorgimento, a été peint dans un atelier parisien dont le directeur possède une importante collection de porcelaines anciennes.* **2** *Trois assiettes d'une série de Chelsea à décor de feuillages et de fleurs, refait pour Tiffany par la fabrique anglaise de Spode. Au XVIIIe siècle, la manufacture de Chelsea a réalisé des assiettes ainsi décorées en s'inspirant des spécimens recueillis par le fameux botaniste Sir Hans Sloane. Connus sous le nom de « Chelsea Botanical », ils sont devenus des pièces de collection très rares aujourd'hui. Les artistes de Spode, travaillant d'après les dessins originaux, en ont reproduit douze sur des assiettes à dessert dont la forme ressemble beaucoup à celles utilisées autrefois à Chelsea. Le tirage a été très limité.* **3** *Tiffany a repris, il y a deux ans, ce modèle de « tasse tremblante », dont la forme, d'ailleurs parfaitement fonctionnelle, a gardé toute son élégance. Le modèle photographié ici, blanc et or, est exécuté en Angleterre par la « Royal Crown Derby » ; un modèle plus petit est réalisé au Portugal. Le décor en relief de la cafetière porte le nom de « Blind Earl », parce qu'il a été créé au XVIIIe siècle pour un lord qui était aveugle : ne pouvant voir le dessin, il aimait en sentir le relief sous ses doigts. On ne le trouve en blanc que chez Tiffany : ailleurs, il est polychrome.*

La première exposition « Eurodomus » avait eu lieu à Gênes en 1966. La seconde a eu pour cadre cette année le pavillon construit par R. Morandi dans le « Parco del Valentino » à Turin. Le but de cette manifestation, instituée sur l'initiative de Gio Ponti et de la revue « Domus » n'est pas de rassembler, par sections nationales, des produits sélectionnés, mais de faire appel à des firmes choisies pour la qualité et l'intérêt de leurs réalisations dans le domaine de l'ameublement et de tout ce qui concerne la maison d'aujourd'hui: revêtements, tissus, luminaires, équipement ménager, etc... Eurodomus a constitué ainsi un carrefour international où se sont confrontées les recherches et les réussites les plus significatives du design contemporain. Nous montrons ici quelques-unes de ces créations.

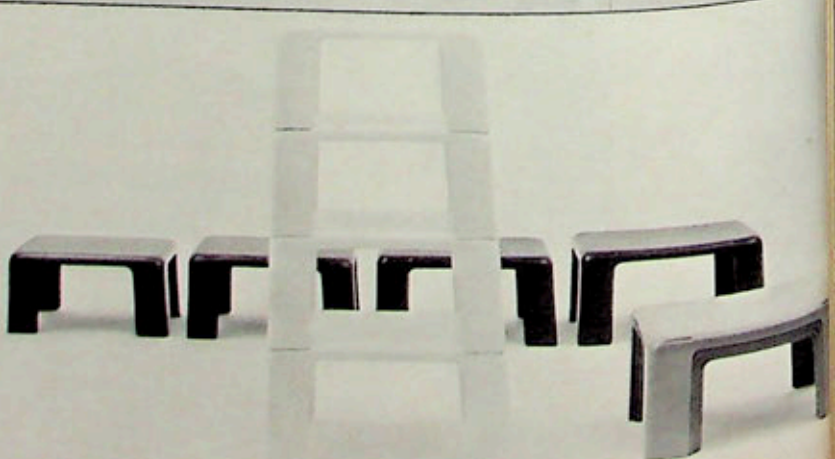


1

2 3

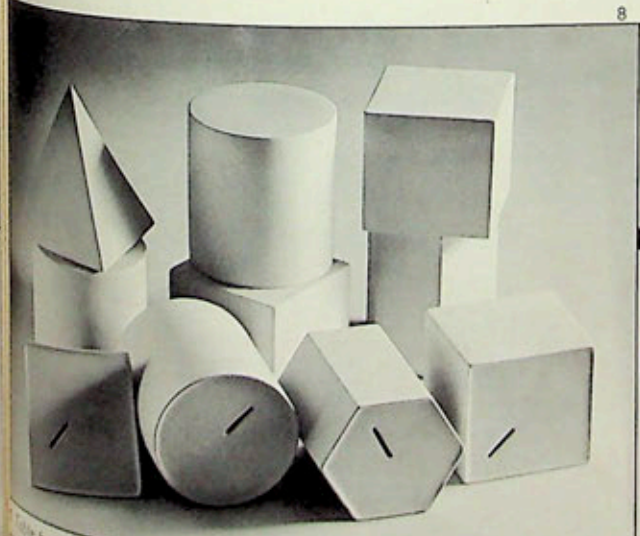


4 5



L'OEIL AUX AGUETS SUR EURODOMUS

6 7 8 9



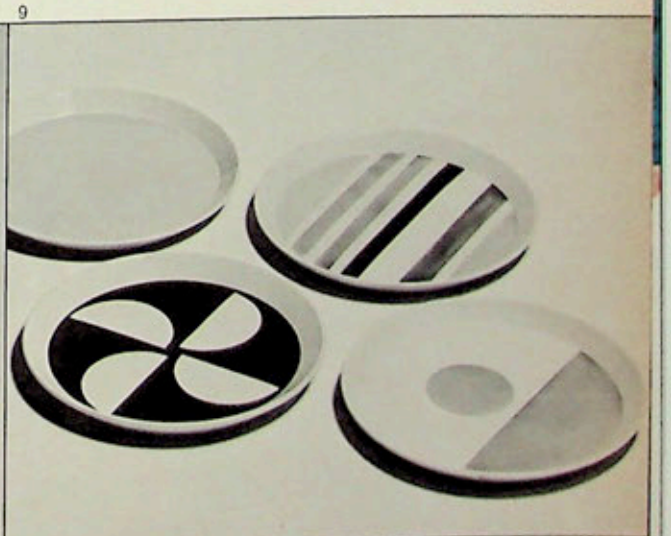
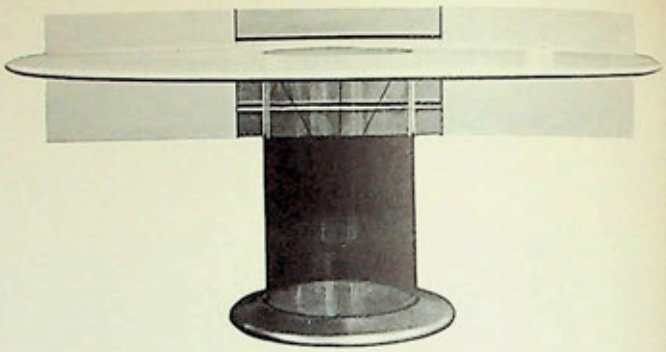
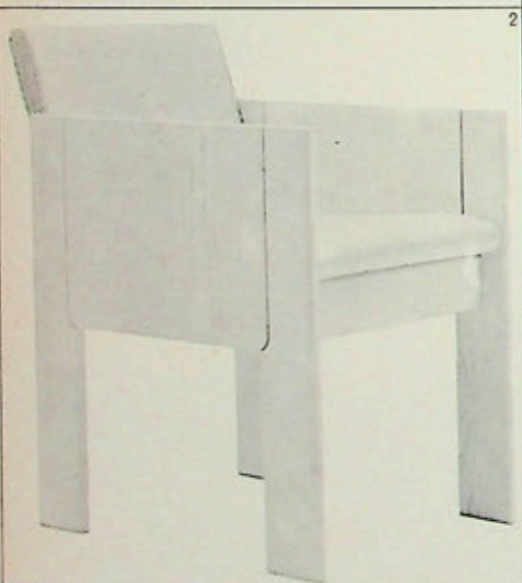
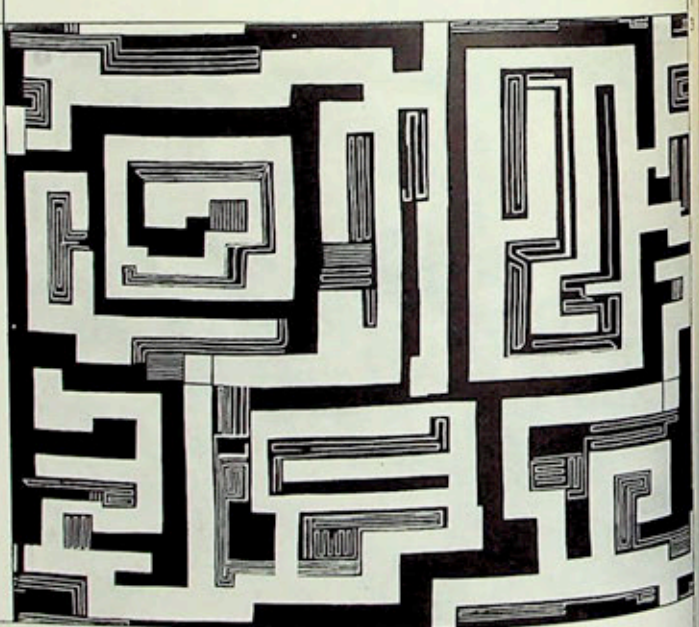


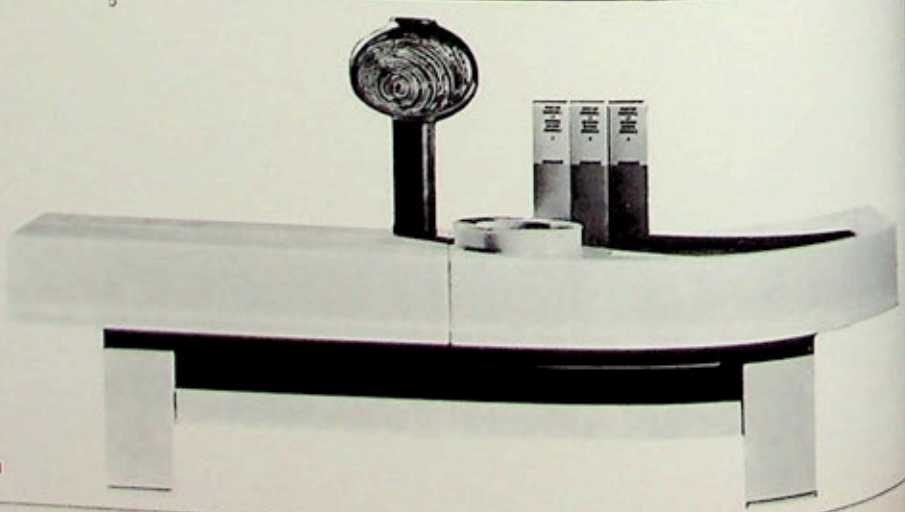
table basse en print blanc de M. Pietrantoni et Luci. 2 « Lombrico », fauteuil en polyester de Marco Zanuso. La juxtaposition de plusieurs éléments semblables permet de constituer à volonté des sièges et des canapés de largeur variable. C & B (Formes Nouvelles). 3 Les lignes ondulantes de ces sièges, créés par Matta, permettent toutes les poses de la relaxation, du repos ou de la conversation. Ils peuvent également se combiner en un seul bloc rectangulaire si l'on veut dégager la surface qu'ils occupent. Gavina (T. V.). 4 « Dilly-dally », créé par Luigi Massoni pour Poltrona Frau: un petit cylindre de cuir s'ouvre pour devenir écritoire ou tablette. 5 Petites tables en fiberglass de la série « Gatto », créée par Mario Bellini pour C & B (Formes Nouvelles). L'ensemble comporte quatre éléments superposables et empilables (Formes Nouvelles). 6 Chaise « anna », de Cesare Casate et Carlo Emmanuele Ponzio. Acrylglass et coussin en mousse de latex recouverte de tissu. Comfort (Au Bûcheron). 7 Table carrée en acrylglass, avec centre circulaire satiné, dessinée par Casati et Ponzio, réalisée par Gazzini pour Comfort (Au Bûcheron). 8 Dessinées par Ambrogio Pozzi, ces tirelires en céramique émaillée — cubes, cylindres, pyramides ou prismes — constituent aussi des éléments décoratifs. Ceramica Franco Pozzi. Diffusé en France par S.A.V.E. Béré. 9 Les assiettes et les plats de ce service de table créé par Gio Ponti comportent tous des motifs différents et des couleurs différentes. Ceramica Franco Pozzi.

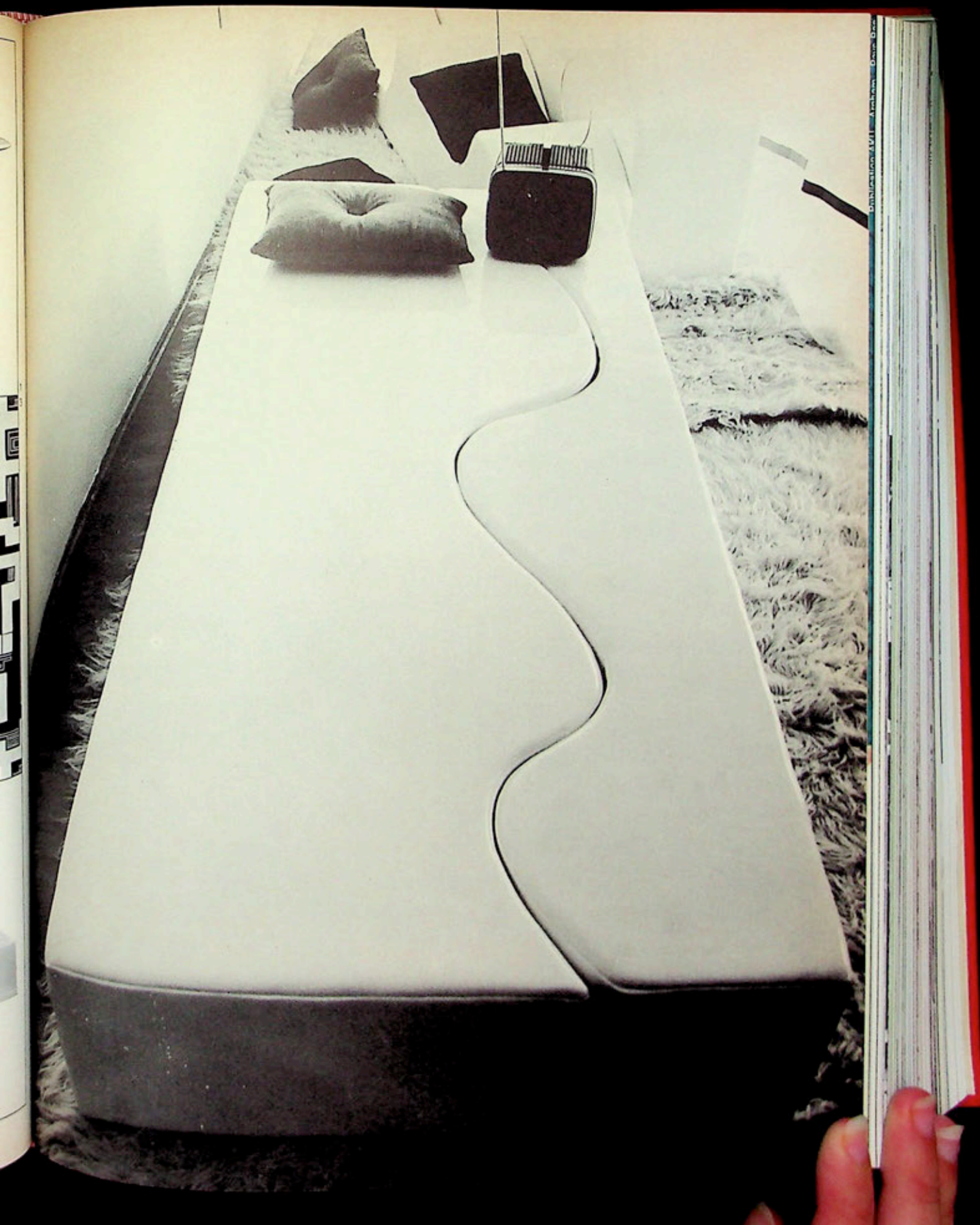
1 « Elisse », table dessinée par Claudio Salocchi pour Sormani. Plateau revêtu de laminé plastique. Piètement de perspex sur aluminium. Finition aluminium oxydé. Diffusé en France par S.A.V.E. Béré. 2 Fauteuil créé par l'architecte Sergio Asti pour Stilwood. 3 Velours imprimé noir et blanc à motifs géométriques. Création Fede Cheti. 4 Lampe de bureau à piètement chromé. Le fût est garni de cuir. Abat-jour opalin semi-sphérique. Candle. 5 Guéridon « Country » de V. Introini. Le modèle rectangulaire photographié ici est en bois laqué blanc. La même série comprend des guéridons carrés en palissandre. La partie supérieure s'ouvre en quatre battants et dégage un espace de rangement. Saporiti. 6 Dessiné par Archizoom, « Superonda », canapé en résine expansée, recouvert de tissu plastifié blanc. Les deux éléments peuvent être juxtaposés (notre photo) ou placés l'un au-dessus de l'autre, le second formant dossier. Poltronova (Roche et Bobois).

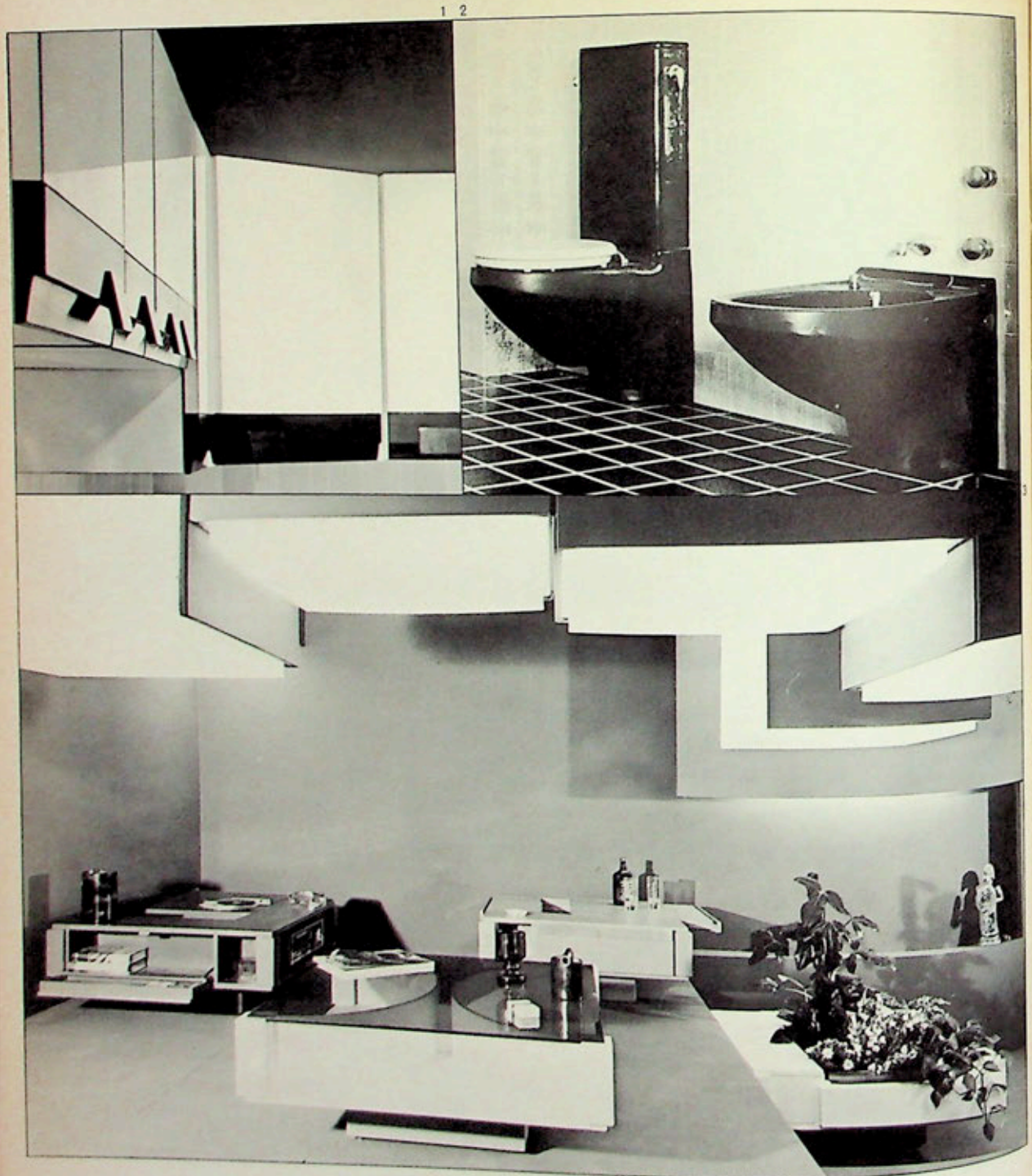


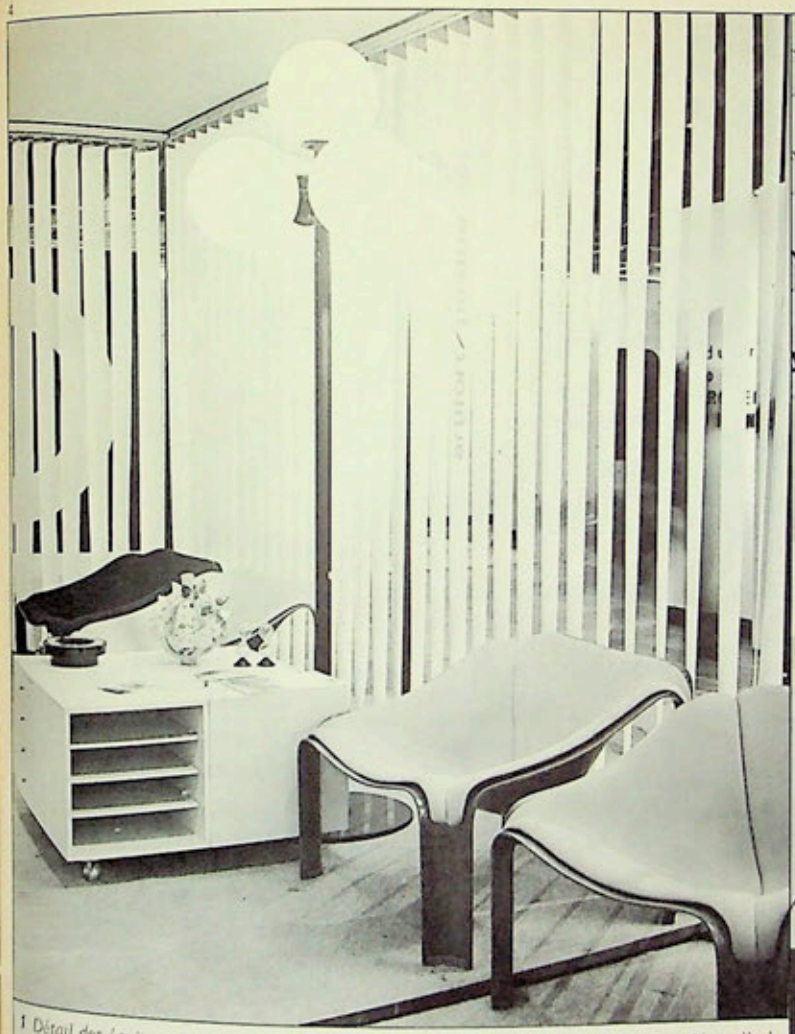


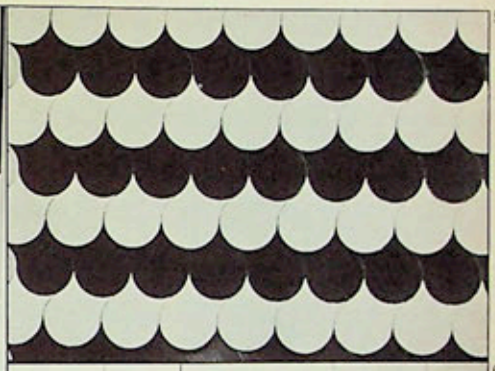












1 Détail des équipements de la cuisine T 12, créée par Gian Casé pour Boffi (Formes Nouvelles). Les éléments sont revêtus de lamifiés plastique, avec garnitures apparentes et poignées en bois naturel verni. Portes à fermeture magnétique. 2 Equipements sanitaires en céramique bleu roi. Carreaux de revêtement à motifs bleu sur fond blanc pour les murs; dallage bleu à joints blancs pour le sol. Ginori. 3 Tables basses en bois naturel ou laqué dessiné par Carlo Vigano pour Nava Mobile. Le modèle « living » (au centre) comporte un plateau mobile en glace, sur une structure en bois courbé qui ménage un espace de rangement. Les versions « Music » et « Gathered bar » (à gauche et au fond) ont un plateau amovible et des battants latéraux. Pour le modèle « Garden house » (à droite) le plateau fait place à un bac à plantes en acier inoxydable. 4 Fauteuil de Pierre Paulin, édité par Artifort. Coque en polyester moulé, noir, rouge ou blanc. Garniture amovible en mousse de latex recouverte de jersey (Meubles et Fonction). 5 Carreaux de revêtement en céramique bleu ardoise et blanche. Cedit (Studio Zanuso). Diffusé par Boulenger. 6 Cuisine par éléments, dessinée par Claudio Salocchi pour Alberti. Les revêtements sont en plastique opaque (Formica). Socles en retrait. Eclairage incorporé dans les éléments suspendus. Les plans de travail, placés à 78 ou 90 cm de hauteur selon leurs destinations, sont en céramique, ainsi que l'évier. 7 Ces plats, coupes et cendriers en céramique vernissée, dessinés par Sergio Asti, sont édités par Gabbianelli dans une gamme très variée de coloris. (Diffusion en France: E. Reuter.)

Du sexe des sphinx

Suite de la page 20

oriental, la sphinge avait refusé cette forme de stylisation. Bataille admirable que celle-là, d'un monstre qui refuse le carcan trop rigide qu'on cherche à lui imposer; bataille entre l'Orient avec son symbolisme d'autant plus violent qu'il est resté mal défini, et les premières tentatives de rationalisation du monde hellénique.

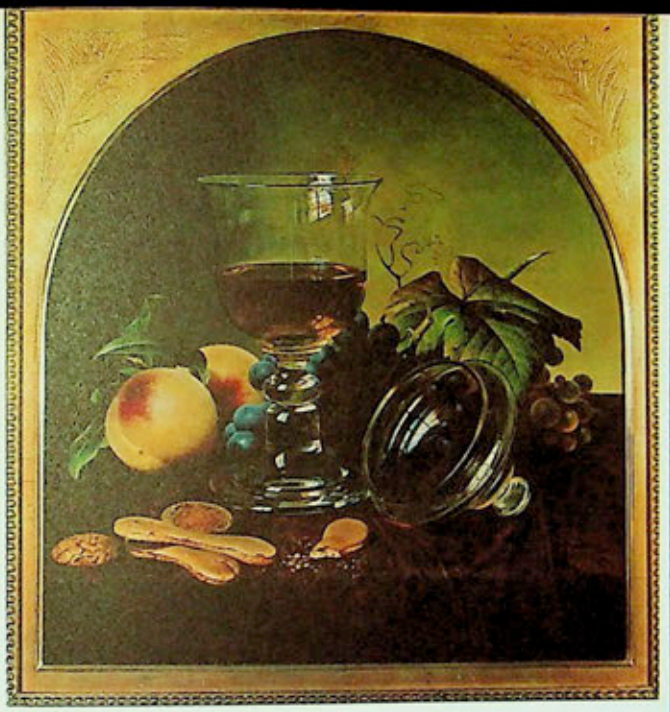
Comment, en effet, la géométrie pourrait-elle ne pas avoir fait perdre à la sphinge un peu de son pouvoir? Dès lors que ce thème était utilisé comme motif décoratif, il était fatal que, de royal qu'il était, l'animal fût réduit au rang de monstre asservi. Déjà, l'opération avait été tentée et réussie (hélas), en Egypte, au moment du nouvel Empire où la sphinge avait été utilisée comme motif décoratif notamment pour des trônes (on trouve aussi des sphinges sur la tunique du roi Toutankhamon). Elle a trouvé son expression plus complète dans l'art de notre premier Empire à nous. On sait le léger mais cependant évident malaise que provoque en nous le fait de voir une telle image avilie à ce point. Après la chute de Byzance, les philosophes grecs émigrèrent en Italie. Qu'à cet afflux nouveau de pensée ait coïncidé une résurgence des études platoniciennes et aristotéliciennes, cela n'est pas douteux. Mais ce sur quoi on a beaucoup moins insisté, c'est qu'à ce matériau spirituel se trouvait mêlé tout l'arsenal de la culture du Moyen-Orient, laquelle était imprégnée d'alchimie. Que l'on se représente un instant cet affrontement d'idées venues de tous les horizons et s'entrechoquant les unes les autres, ce grand foirail spirituel qu'est l'Italie jusqu'en l'an 1000. L'humanisme est une affaire de transmission. Dans son mouvement, il a colporté des formes dont le symbolisme était déjà perdu. En tout état de cause et pour se limiter à la France, c'est à nouveau d'une manière inattendue, spontanée, que les premières sphinges réapparurent à Arles sous forme d'éléments de frises, au XII[e] siècle. A l'époque, l'animal est un étrangleur. Aux efforts faits pour retrouver une pensée antique noyée dans la gigantesque paresse orientale, sont venus s'ajouter ceux des savants dont, trop confuses, les connaissances n'ont fait qu'obscurcir un peu plus un avenir qui devait se perdre dans la nuit du Moyen-Age. Les hypothèses les plus contradictoires s'affrontent encore au XVI[e] siècle. Ambroise Paré parle de ce qui pourrait bien être un sphinx: « André Thevet, tome I, chapitre X, en sa cosmographie dit que du temps qu'il était sur la Mer Rouge, arrivèrent certains Indiens de terre ferme qui apportèrent un monstre de grandeur et proportion d'un tigre, n'ayant pas de queue, mais la face toute semblable à celle d'un homme bien formé, sauf le nez qui était camus. Les mains de devant comme celles d'un homme, et les pieds de derrière ressemblant à ceux d'un tigre, le corps couvert de poil basané. Et quant à la tête, oreilles, cou et bouche, comme homme, ayant les cheveux noirs et crépelus, comme les Mores qu'on voit en Afrique. C'était la nouveauté que ces Indiens apportaient pour faire voir, pour l'honnêteté et courtoisie de leur terre et nommaient cette gentille bête *Thanaeth*; laquelle ils tuent à coup de flèche, puis la mangent. » Ce monstre bonasse, doux au point de se laisser manger, est-ce celui des Syriens que ces « Indiens » ont attrapé en passant? Rien ni personne ne nous prouvera jamais si cette nuit équivoque de l'esprit ne fut pas, en réalité, le meilleur moyen d'approfondir la clarté: de tirer des mythes trop chargés de signification que l'Antiquité avait donnés aux hommes, tout l'enseignement qu'ils renfermaient? Quelques hauts-lieux qui sont comme des îlots au sein de cette obscurité, témoignent de la pérennité du message antique. Généralement, on est encore dans l'ignorance des raisons qui ont présidé à leur choix et même au sujet de ceux qui les ont illustrées de leur talent. Je pense à Bomarzo et à ses monstres. La présence d'une sphinge dans ce *Bois sacré*, vient à l'appui de ce que j'avance. Sans doute, compte tenu de son tour fortement érotisé, voir décadent, le style baroque ou, plutôt, maniériste italien, ne pouvait pas ne pas faire sienne cette double évocation du plaisir et de la mort. Cette explication ne suffit pas, tant il est vrai que gracile, voire souriante, elle a encore gardé là tout son mystère. Parmi d'autres, une raison, dont, cette fois, nous pouvons être certains, a milité en faveur de la sphinge, c'est sa grâce. Si Vico proclame que « ce monstre est discordant en soi-même », l'existence de la sphinge jusque dans l'art d'aujourd'hui s'explique en partie par la singulière unité dont elle jouit dans ses formes.

Du côté des romantiques allemands, d'Hölderlin, la sphinge est comme noyée de brume, toute imprégnée d'un brouillard métaphysique duquel elle n'émerge jamais tout à fait. Analysant la tragédie de Sophocle, *Œdipe*, Hölderlin souffre de ne pas connaître les données de la psychanalyse qu'il pressent pourtant. Il insiste, tente d'y voir clair en y mettant tout le poids d'un raisonnement qui ne lui fournira cependant pas la clef du mystère qu'il cherche à percer. C'est tant mieux: le vague convient au monstre. C'est là son paysage d'élection. En définitive, et en dépit de ses clartés, le monde grec semble fait pour nourrir la volonté brouillonne et pathétique des poètes allemands de forcer la vérité. Hölderlin n'a raison que sur un point: quand il dit que la pièce de Sophocle est une mélopée. Pour cette raison, elle mériterait d'être... d'Eschyle. Comment, en effet, mieux que dans un chant, au moyen d'un rythme qui est une incantation, donner corps à cet affrontement d'hommes aux prises avec les monstres de la douleur? La sphinge est le produit de ces gémissements, de ces cris voilés d'au-delà des cris tant la douleur est grande.

Romantiques, ou plutôt symbolistes, les peintres ne se sont pas fait faute d'exploiter le thème de la sphinge. Il apparut fréquemment dans l'œuvre de Gustave Moreau. Après « Œdipe et le Sphinx » (1864), on le retrouve dans « L'égalité devant la mort », « Le sphinx deviné » (1878) et, enfin: « Le sphinx vainqueur » (1886).

Pour ce qui concerne la réapparition de la sphinge dans la décoration, notamment du mobilier Empire, il est difficile de ne pas mentionner la campagne d'Egypte. Qu'elle ait contribué à remettre le Moyen-Orient à la mode, cela est certain. Cependant, un autre élément a joué. Cette résurgence a été, pour ainsi dire, soutenue par l'aspect fortement érotisé de la mode d'alors. On oublie trop que, née dans le foyer de la Révolution, l'œuvre de Sade a été aussi portée par elle et qu'elle a donné son ton à la cour impériale. Mais ce sont encore là des raisons trop évidentes pour être développées davantage. La sphinge, tout au long de sa vie, a surtout élu domicile dans les marais plus ou moins troubles de notre inconscient. Et puis, n'y a-t-il pas aussi quelque chose d'un peu trop agressif dans la façon dont, à l'époque, les sphinges offrent leur poitrine aux regards? Trop crus, ces reflets ne leur conviennent qu'à moitié. Il leur faut plus de retrait, moins de clinquant. Ainsi, à travers l'histoire, avons-nous assisté à la lente remontée d'une image obsédante, mais d'une image fixée par les Anciens, que nous avons aussi repoussée dans la foire aux mythes païens, parce qu'elle ne nous intéressait que trop. La sphinge est la forme définitive et complète d'un rêve qui, pendant l'interminable nuit qui nous sépare de l'Antiquité, n'a pas voulu être vraiment rêvé. Puis, le Romantisme vint. Toute la justification psychanalytique de la sphinge est là, en germe. Dans ses serres surchauffées, la littérature romantique l'a portée à maturité, de telle sorte que Freud n'eut plus qu'à cueillir un fruit que, seul, l'inconscient opprimait encore, effrayé qu'il était par l'évidence.

Dans notre article sur la Maison de la Culture de Grenoble (n° 157, p. 36 à 41), par suite d'une erreur involontaire dont nous nous excusons, nous avons omis de préciser que le « théâtre mobile » a été réalisé en collaboration par André Wogenscky, architecte, et Jacques Polieri, scénographe.



Choisissez-lui son cadre.

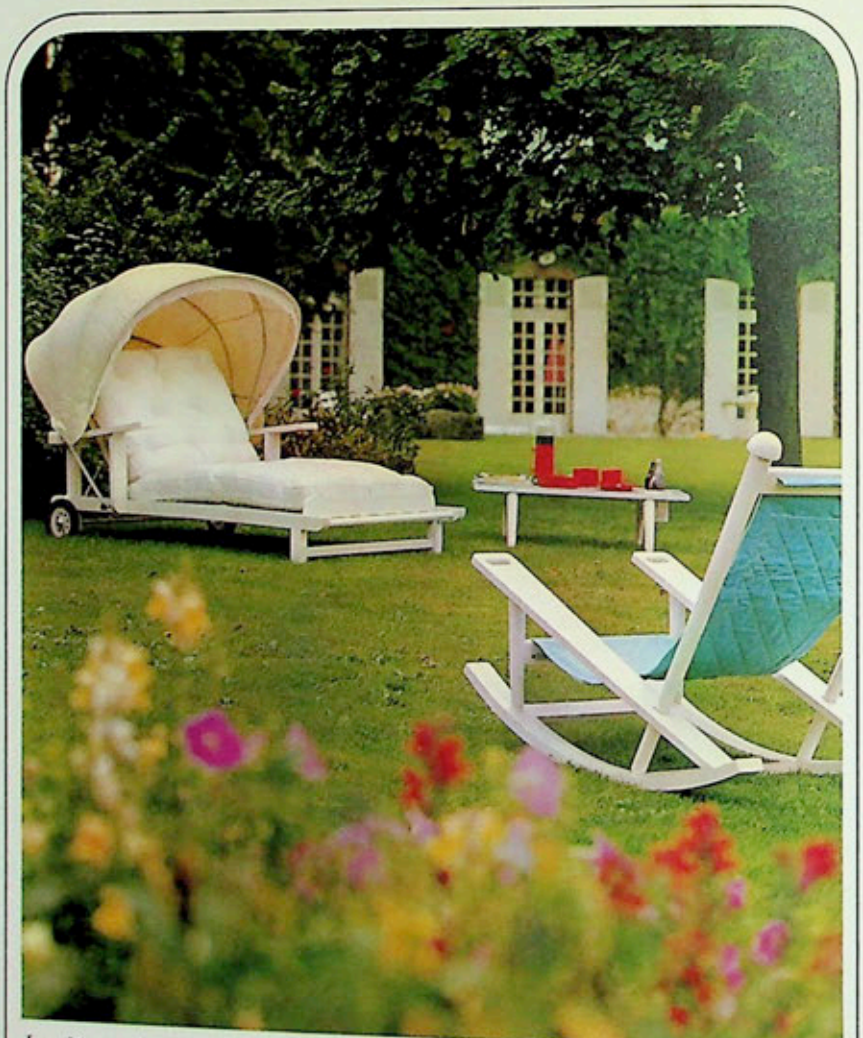
Les objets précieux s'appartiennent.
Même si votre Preyer n'est pas tout à fait vrai, il mérite l'ambiance que donne une authentique moquette Enkalon.®
Il mérite la richesse, les couleurs et le luxe que seule sait offrir à un intérieur de prestige une moquette Enkalon.®

Enkalon®
CONTROLLED QUALITY

Le nouveau guide "Votre intérieur" vous est offert gracieusement par Enkalon®. Il vous présentera cent idées pour vivre mieux. Par exemple, la page : "les verts sont reposants" répond à la question : "quels sont les effets des couleurs sur l'humeur de chacun ?" Collez ce coupon sur une carte postale affranchie à 0,25 F et adressez-la à : **Enka-France, 126 boulevard Haussmann, Paris 8ème.**

NOM _____ RUE _____ N° _____

VILLE _____ DEPT _____

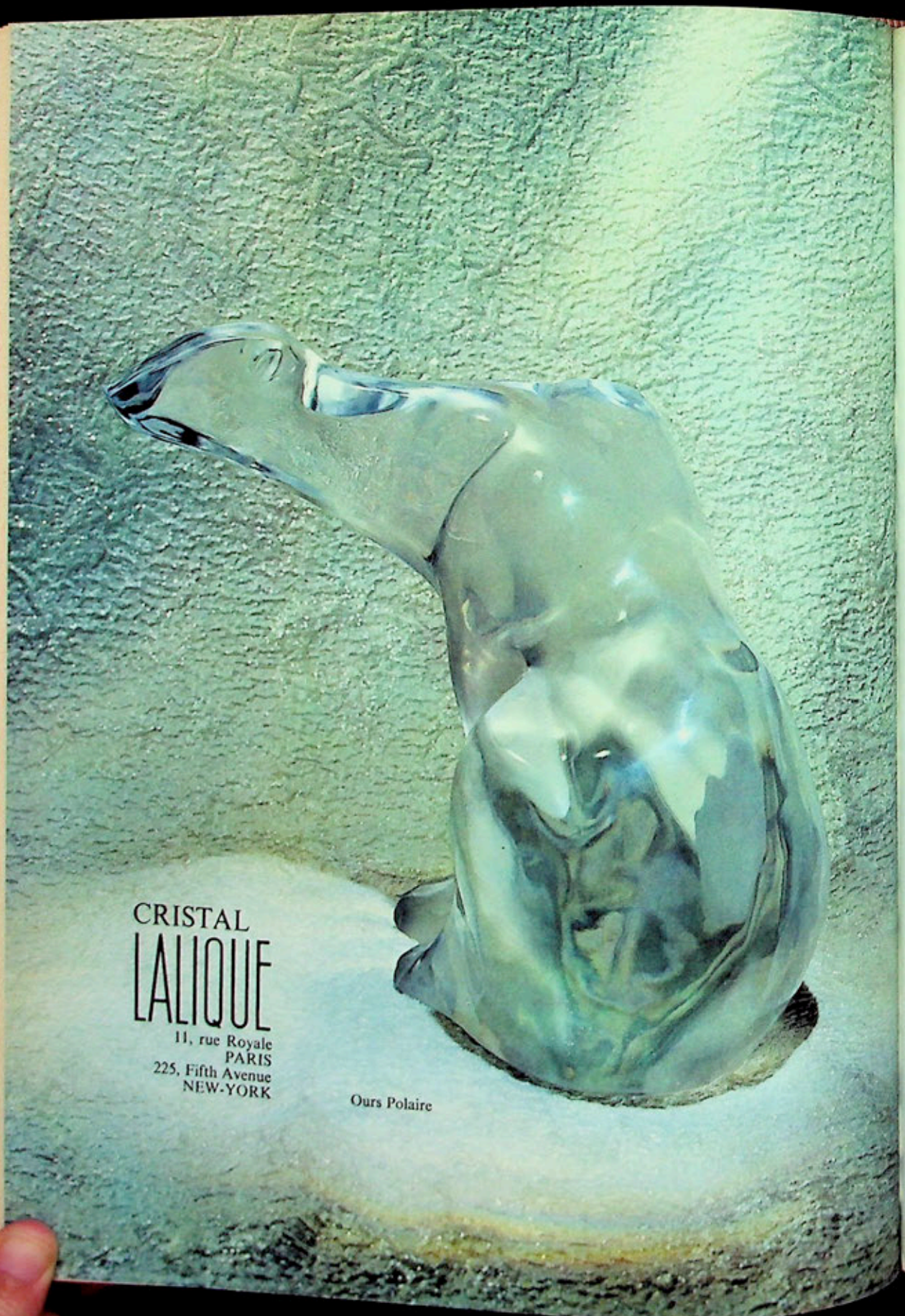


Le décorateur est sorti dans le jardin pour l'aménager avec le même raffinement que l'intérieur de la maison. Seule en France la Galerie Maison et Jardin vous propose un tel choix de meubles et d'objets pour l'extérieur depuis la balancelle jusqu'au lustre photophore.

GALERIE MAISON ET JARDIN

RIVE GAUCHE - JARDIN ET CAMPAGNE - 242 BOULEVARD SAINT-GERMAIN (CARREFOUR BAC) PARIS VII - BAB 66-01
RIVE DROITE - DÉCORATION INTÉRIEURE - 38 RUE DE COURCELLES (ST-PHIL. DU ROULE) PARIS VIII - WAG 66-70

L'OEIL


CRISTAL
LALIQUE
11, rue Royale
PARIS
225, Fifth Avenue
NEW-YORK
Ours Polaire

SOTHEBY'S

Maison Fondée en 1744

VENTE À LONDRES LE MERCREDI 10 JUILLET
à 11 heures

TRÈS IMPORTANTE COLLECTION DES PEINTURES ANCIENNES

Propriété de S.A. Le Prince de Ligne,
de Sir A. Chester Beatty, et autres propriétaires

Jean-Baptiste Pater *Fête Champêtre* 28,5 par 35 inches

Catalogue illustré

SOTHEBY & CO., 34-35 NEW BOND STREET, LONDON W1
Téléphone : 01-493 7242 Télégrammes : Abinitio, Télex, London W1

PARIS REPRESENTATIVE: VALENTIN ABDY, 8 RUE DE DURAS, PARIS 8e
Téléphone : Anjou 25 99 - Anjou 45 14

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	JUIN-JUILLET 1968 NUMÉROS 162-163
Rédaction	3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94 Direction: **Georges et Rosamond Bernier** Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury Conception graphique: Art Direct Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Publicité	Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77
	L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, avenue de la Gare 33
Photographies en noir	Musées des Beaux-Arts de Montréal: pages 3 et 4 – Réunion des Musées Nationaux: page 7 – Mobilier National: pages 8 à 13 – Burghard Hüdig: page 18 L. Moholy: page 22 – Françoise Masson: pages 24, 25, 26, 27, 28 et 30 – Marc Lavrillier: pages 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 40 à 42 Ph. Martin-Mayeur: page 36 – Ezra Stoller (Esto): pages 45 à 49 – Dominique Lacarrière: pages 50 à 58 – Clari: page 56 Aldo Ballo: pages 56 et 57 – Boiron: page 62
Photographies en couleurs	Françoise Masson: page de couverture et page 6 – Musée des Beaux-Arts de Montréal: page 5 – Marc Lavrillier: pages 15, 16 et 43 Ezra Stoller (Esto): page 44
Notre couverture	Tapis de la Savonnerie, sur un carton dessiné en 1757 par Gravelot et Tessier pour la chambre du Dauphin, à Versailles. Mobilier National.
Notre prochain numéro	**Il sera particulièrement riche, varié et important. Retenez-le chez votre libraire habituel.**
Abonnements	France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—).* *G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^* *Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)* *CCP Paris 11 964-32* Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.* *CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.* *CCP 10-16 767* Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.* *CCP 216-48 (Bruxelles)* Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne* Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2* Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445* USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)* Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne* Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international* *Imprimeries Réunies S.A., Lausanne* Imprimé en Suisse
Le numéro: Suisse, francs 9.–	Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Rencontres avec Valentin, par David G. Carter, directeur du Musée des Beaux-Arts de Montréal

6 Les tapis du roi, par Madeleine Jarry, conservateur au Mobilier National

14 Bauhaus, par Martin van Treeck et François Loyer

24 Que va devenir le quartier des Halles? Enquête de J.-P. Halévy

L'Œil du Décorateur

40 Une architecture transparente: la C.S.F. à Rocquencourt, par François Loyer

44 Le nouvel immeuble de la Fondation Ford

50 L'Œil aux aguets sur les salles de bains

55 Idées lumineuses

Rencontres avec Valentin

par David G. Carter

Le directeur du Musée de Montréal raconte comment il a eu la bonne fortune d'identifier trois œuvres de cet émule français du Caravage

Certains événements sont comme des « rendez-vous » et semblent poser des énigmes dont la solution est normalement le privilège des devins. Mes contacts avec l'œuvre de Valentin de Boulogne ont été de cet ordre. Il y a dix ans, alors que les historiens d'art et les conservateurs étaient saisis d'un appétit soudain pour les œuvres du Caravage et de ses émules, au Nord et au Sud des Alpes, j'essayais d'enrichir la collection dont j'avais la charge par l'acquisition de tableaux de la période baroque. Mes recherches aboutirent à envoyer en Amérique *Le Concert* (fig. 1), attribuée à Valentin (1) pour le soumettre aux approbations d'usage. L'attribution se confirma, les fonds nécessaires à l'achat purent être rassemblés et la peinture emporta l'adhésion générale à la fois pour ses qualités propres et en tant qu'illustration didactique exemplaire de la peinture des *Ténébroni*. Les couleurs du tableau, qui appartient au Herron Museum d'Indianapolis, sont brillantes et variées. La composition, ordonnée dans un espace dense, est en même temps animée par l'arabesque des silhouettes. Sa simplicité relative lui confère un caractère assez proche des œuvres de Manfredi et permet de supposer qu'elle est un peu antérieure au groupe complexe rattaché à la seconde décennie du séjour de Valentin à Rome. La source de lumière, limitée mais intense, comme dans les autres tableaux de Valentin analysés ici, est celle que l'on retrouve chez presque tous les émules de Caravage, de même que la manière de situer presque parallèlement à la surface du tableau les figures dramatiques peuplant les compositions de Valentin.

Ma seconde « rencontre » avec le peintre eut lieu à Montréal sept ans plus tard, lorsqu'une visite chez un collectionneur, M. Michael Hornstein, m'amena à découvrir un *Roi David* (fig. 2) que j'attribuais alors, pour la première fois, à Valentin (2). L'œuvre est caractéristique de la technique assurée, vigoureuse, de Valentin. On sent là encore les affinités avec la première génération des Caravagistes, contemporaine de Bartolomeo Manfredi. Le dessin de la harpe est exactement le même que celui de la harpe figurant sur le tableau venant de la collection de Louis XIV et aujourd'hui au Louvre, qui représente des *Bohémiens et Musiciens* (Inv. 8254).

On peut dire que la troisième rencontre a été à la fois inattendue et délibérée. Le conservateur chargé de l'inventaire des tableaux du musée recherchait, avec deux assistants, une grande toile du XIX^e^ siècle. L'œuvre qui venait juste après celle-ci dans les casiers de la réserve, avait été tirée dans le passage

1

1 *Valentin de Boulogne:* Bohémiens et Soldats ou Le Concert. *John Herron Museum of Art, Indianapolis.*
2 *Valentin de Boulogne:* Le Roi David. *Collection de M. et Mme Michael Hornstein, Montréal.*

au moment précis où j'arrivais. Je réagis aussitôt e
mon excitation modifia le programme des tâches d
jour, en même temps que l'attribution de la toile
que je donnais à Valentin.
Le tableau (fig. 4), qui représente *Le Sacrifi
d'Isaac* (3) fut envoyé au laboratoire, tandis que j
me plongeais dans les archives pour tenter d'e
retrouver l'histoire. Il avait été curieusement exclu
des catalogues publiés, mais les documents mo
traient qu'il venait du legs important fait au musé
par Lord Strathcona, après avoir appartenu à
M. Owen Murphy, un autre collectionneur d
Québec. Le format du tableau permet de suppos
que, même à Québec, il était placé dans une égli
plutôt que dans une demeure privée, mais le no
des précédents propriétaires, la manière dont il éta
entré au Canada, l'époque de son arrivée, tout cel
reste mystérieux. Le sujet du *Sacrifice d'Isaac* n'a pa
été jusqu'ici associé à l'œuvre de Valentin, mai
celui-ci se place parfaitement bien dans l'ensemble
des tableaux religieux du peintre qui nous ont été
conservés. Peut-être serait-il prématuré de suggére
que la toile a été peinte en pendant à telle ou telle
autre composition. On est tenté de la rapprocher
pourtant, par le style et le format, de la *Sainte
Famille avec Saint Jean* (4) de la Galerie Spada. La
comparaison avec le *Martyre de saint Procès et de sain
Martinien* (Pinacothèque du Vatican), peint ver
1630 pour Saint-Pierre, permet de situer le *Sacri
fice d'Isaac* entre 1620 et 1630 (5). Le tableau du
musée de Montréal, malgré une certaine usure au
bas de la toile reste, dans son apparente simplicité,
un groupe saisissant de trois figures qui constitue
l'une des plus impressionnantes compositions jamais
réalisées sur ce thème. L'originalité du peintre doit
en effet être soulignée. Usant du vocabulaire du
premier Baroque, Valentin est parvenu à créer sur
le thème du *Sacrifice d'Isaac* une composition inédite
à exprimer une conception nouvelle de l'événement
lui-même, par le choix et l'interprétation des senti
ments, de l'action des protagonistes. Quant à mo
mes contacts successifs avec Valentin m'ont conduit
à une admiration croissante pour son œuvre, qu
lui assure une place essentielle dans le premier art
baroque.

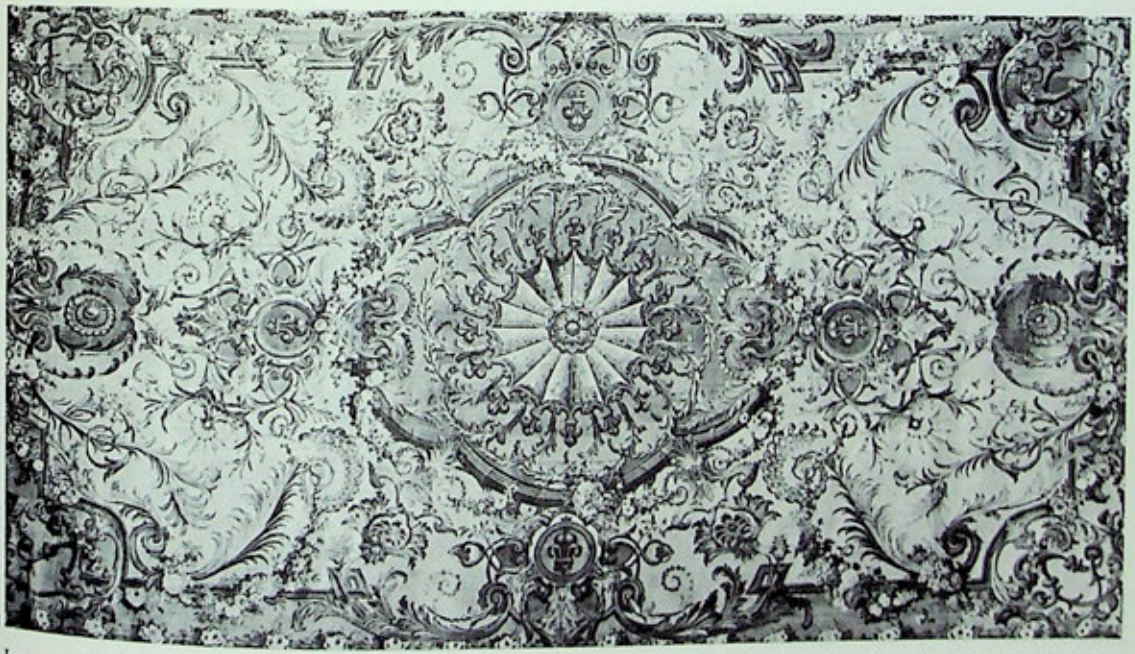
3 *Valentin de Boulogne:* Le Sacrifice d'Isaac. *Détai
Musée des Beaux-Arts deMontréal.* **4** *Valentin de Bou
logne:* Le Sacrifice d'Isaac. *Musée des Beaux-Arts d
Montréal. Legs de la famille de Lord Strathcona, 1947*

NOTES – 1. Valentin de Boulogne: *Soldats et bohémiens* ou *Le Concert*. Vers 1620. Huile sur toile, 119,5 × 159 cm, acquis en 1956 par le John Herron Museum of Art, Indianapolis. Exposé à la Galerie Heim, Paris, 1956; John and Mable Ringling Museum, Sarasota, 1961, N° 8 (Catalogue par C. Gilbert). Cf. aussi: *Connaissance des Arts*, 1956, p. 90; W. Valentiner, *Burlington Magazine*, 1956, pp. 458-459; R. Longhi, *Revue des Arts*, 1958, N° 2, p. 61. 2. Valentin de Boulogne: *Le Roi David*, huile sur toile, 76,5 × 61 cm. Collection de M. et Mme Hornstein, Montréal. Inédit. 3. Valentin (Jean de Boulogne), Coulommiers 1591-Rome 1632: *Le Sacrifice d'Isaac*. Huile sur toile, 97 × 181,5 cm. Don de lord Strathcona et de sa famille, 1927; auparavant dans la collection du Dr Douglas, puis à M. Owen Murphy, M.P.P. de Québec, auquel il fut acheté par Sir Donald Smith. Nettoyé par Mrs A. Millman, 1941; nettoyé et recouvert d'un vernis non jaunissant par Norman Muller, assistant à la Conservation en 1967. 4. Federico Zeri: *La Galerie Spada in Roma*, Florence, 1952. Cat. N° 159, pl. 197. 5. Alfred Moir: *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge, 1967, I, p. 129, fig. 149.

Madeleine Jarry

LES TAPIS DU ROI

Sous le règne de Louis XV, la Manufacture de la Savonnerie reçut, pour le château de Versailles, d'importantes commandes de tapis dont il subsiste de remarquables exemplaires



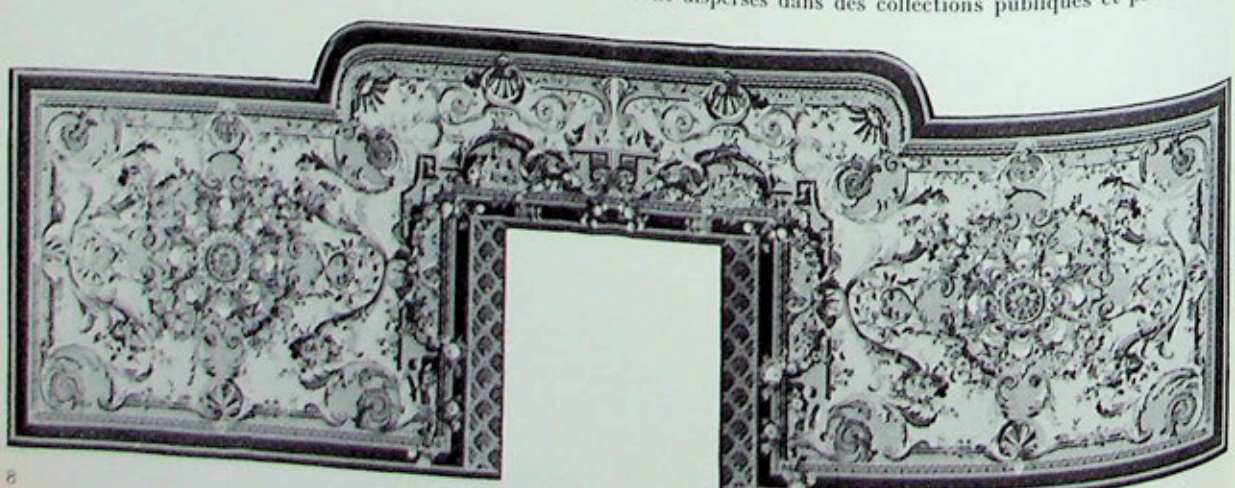
Les premiers travaux confiés à la Manufacture de la Savonnerie créée par Colbert en 1663 et placée sous la direction du peintre du roi Charles Lebrun avaient été consacrés au tissage des tapis pour les Palais du Louvre et des Tuileries (1). A la fin du siècle, les revers des armées, les difficultés de trésorerie ne favorisent pas les industries somptuaires. Les Gobelins ferment de 1694 à 1699 et, à la Savonnerie, beaucoup de métiers vont rester inactifs. La situation est telle que le duc d'Antin, surintendant Directeur général des Bâtiments écrit à Louis XIV en 1700: « Je fus à la Savonnerie, cette belle manufacture est sur le point de sa chute. » Cette crise durera quelques années. A partir de 1710, sur les instructions du roi, de nouvelles commandes seront faites cette fois pour le château de Versailles. En janvier 1712, la Savonnerie prend le nom de « Manufacture des Meubles de la Couronne de tapis façon de Perse et du Levant », avec les mêmes privilèges que ceux qui avaient été accordés à la Manufacture des Gobelins; le premier architecte, Robert de Cotte, déjà directeur des Gobelins, reçoit la charge de la direction de la Savonnerie qui dès lors va connaître une nouvelle époque de splendeur. Commencé sous le règne de Louis XIV, le tissage des tapis pour Versailles va continuer pendant tout le règne de Louis XV; à cette époque la production de la Savonnerie pour le château est considérable; elle sera plus réduite pour Louis XVI et Marie-Antoinette. L'Inventaire Général des Meubles de la Couronne de 1775 donne la liste avec leur description de tous les tapis (accompagnés de leur numéro d'inventaire) appartenant au Garde Meuble avec leur emplacement à cette date: Paris, Versailles, Choisy, Fontainebleau, etc. (2). Pour Versailles, les premiers tapis mentionnés sont des tapis de Perse à fond d'argent, des tapis des Indes à fond d'or, ou encore des tapis de Turquie à fond rouge; puis sont cités les nombreux tapis faits

1 *Détail du tapis tissé en 1728 pour la Chambre du Roi. Mobilier National. En dépôt au Musée de Versailles.*
2 *Tapis tissé en 1730 pour la Chambre de la Reine, sur le même modèle que celui de la Chambre du Roi (voir détail page ci-contre). 9,50 × 5,30 m. Donné en 1951 par Miss Barbara Hutton au Musée de Versailles.*

3

spécialement, dans la manufacture royale, pour le château et pour Trianon. Nous en avons compté 86 tissés entre 1710 et 1772. Certains étaient immenses, comme ceux de la nef de la Chapelle et d'autres avaient des dimensions plus réduites, tapis tissés pour l'estrade du trône du roi ou encore pour les marches des autels de la chapelle.

Que sont devenus ces magnifiques tapis veloutés qui accompagnaient autrefois le décor somptueux de Versailles? Plus que les tapisseries suspendues aux murs, les tapis, à force d'être foulés aux pieds, s'usent rapidement. Dès le règne de Louis XV, des tapis commandés par Louis XIV avaient été retirés parce qu'en mauvais état. A partir de la Révolution, on perd la trace de certains tapis. Les XIX^{e} et XX^{e} siècles seront plus néfastes encore: on les coupe, on échancre leurs tissus épais pour les placer dans des pièces trop petites. Les emblèmes de la Royauté ne sont plus supportés; effacés, transformés, ils sont remplacés par ceux de l'Empire. Pour les mêmes raisons, certains seront épargnés: tel celui qui sera envoyé en vendémiaire an V au Ministre des Finances: « ... Le tapis de la Savonnerie a plu beaucoup au Ministre et il a pris un très bon parti en se décidant à laisser les couronnes entières telles qu'elles sont (pour les fouler aux pieds »)! Les Gouvernements qui vont se succéder en France ne se préoccuperont pas davantage de la conservation de ces tapis devenus historiques. Grâce aux descriptions si précises des Inventaires du XVIII^{e} siècle, un certain nombre ont pu être reconnus; quelques-uns ont repris leur place dans le château de Versailles, d'autres sont dispersés dans des collections publiques et particulières.



4

tant en France qu'à l'étranger. Nos propres recherches concernant les tapis des collections du Mobilier National (3), successeur du Garde Meuble de la Couronne nous ont amené à faire certains rapprochements avec des tapis qui ont pu figurer dans le cadre de Versailles ou qui étaient d'un modèle analogue. Il nous a paru intéressant de regrouper et de publier quelques-uns d'entre eux.

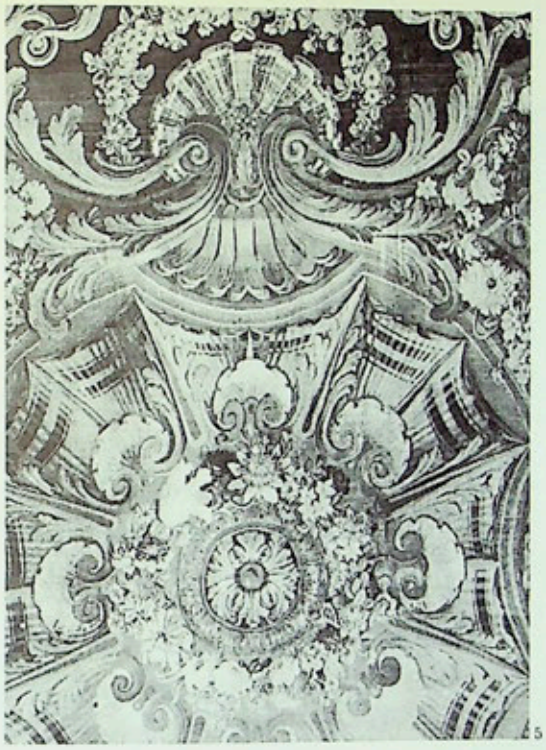
Les premiers tapis de Versailles, tissés à la Savonnerie seront pour la chapelle. En 1697, après la paix de Riswick, Louis XIV reprend le projet de faire construire une grande chapelle qui sera consacrée par le cardinal de Noailles en 1710. Cette année même, le 17 juin, le Garde Meuble livre un tapis pour la Tribune du roi, afin de rendre un peu plus confortable le lieu où Louis XIV vient faire ses dévotions. Dès lors et jusqu'en 1772, la manufacture de la Savonnerie tisse un nombre considérable de pièces. Notre intention n'est pas d'étudier ici les tapis de la chapelle; la conception générale de leur décor revient au peintre J. B. Fontenay et certains modèles ont pu être identifiés dans diverses collections: Château de Versailles, Musée Nissim de Camondo, Mobilier National Waddesdon Manor. Les tapis que nous publions ont servi à la décoration des *appartements* de la famille royale.

TAPIS POUR LE SERVICE DU ROI

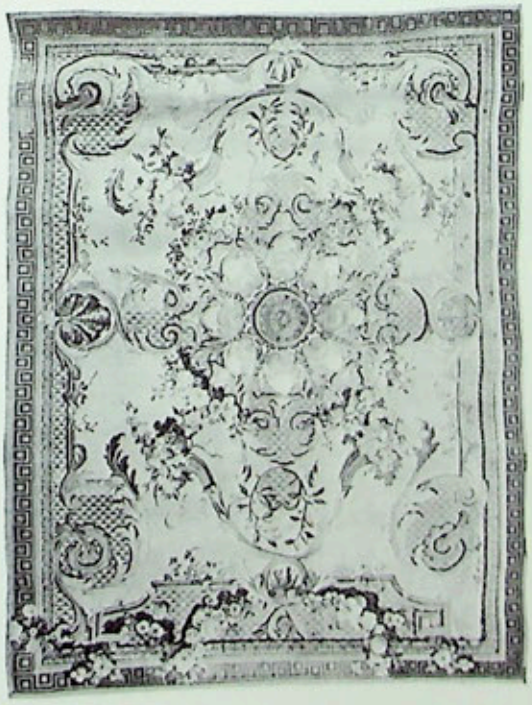
Tapis du Trône (1727, 1760, 1770)

C'est dans le salon d'Apollon que Louis XIV avait fixé la place du trône royal. Louis XV continuera cette tradition. Le Cabinet des Estampes conserve deux dessins montrant l'un le plan de la Salle du Trône avec l'emplacement de ce dernier et l'autre le profil du siège et des gradins. Un autre dossier (4) contient la maquette en couleur du tapis qui couvrait cette estrade.

D'autre part, le Journal du Garde Meuble mentionne, à la date du 10 juin 1727, sous le n° 309 la livraison d'un tapis « d'ouvrage de la Savonnerie, fond chamois, fait exprès aux mesures convenables pour servir sur l'Estrade du trône de Versailles, ayant au milieu un compartiment chantourné fond bleu chargé d'une grande mauresque dans une guirlande de fleurs » (5). Cette description correspond au modèle de la maquette qui a été composé peu après 1725 par Fontenay le fils et Pierre Josse Perrot; le détail des travaux des deux peintres est mentionné dans l'Etat des ouvrages de peinture faits pour le roi depuis 1715 jusqu'en 1729. Lorsque ce tapis fut usé, il fut remplacé par un autre tapis livré en 1760 (n° 359). La même opération sera renouvelée en 1770, date à laquelle le n° 380 est apporté « pour servir dans la pièce du trône à Versailles » (6). Les trois tapis étaient du même modèle.



5



6

3 *Tapis tissé sur le modèle de celui qui fut exécuté en 1738 pour la Chambre de la Reine et la Chambre de la Dauphine. 6,60 × 6 m. Paris. Collection particulière.* 4 *Tapis de l'Alcôve de la Chambre de la Reine. Copie exécutée de 1960 à 1964 d'après le fragment original (fig. 6). 10 × 3,40 m. Mobilier National (en dépôt au Château de Versailles).* 5 *Détail du tapis reproduit page ci-contre, fig. 3.* 6 *Tapis de l'Alcôve de la Chambre de la Reine. Fragment. 3,95 × 2,85 m. Mobilier National (en dépôt au Musée du Louvre).*

Tapis de la Chambre de Louis XV (1728)

Tandis que la chambre où va coucher Louis XV est située en retour sur la Cour de Marbre, la grande chambre de parade au fond de la cour reste celle de Louis XIV. Deux tapis sont terminés en 1727 et en 1728 pour cette pièce. Le premier, n° 310, est en deux parties pour l'alcôve. Le second, n° 313 (fig. 1) est fait pour couvrir le reste de la pièce (7). Ce dernier que conservait le Garde Meuble a été renvoyé il y a quelques années à Versailles. Il n'a pas été épargné par les changements de régime et des étoiles ont remplacé les fleurs de lys (8).

Tapis de la Nouvelle Chambre du roi (1760)

Entre 1754 et 1756, des modifications importantes sont apportées dans l'aménagement intérieur de la chambre qu'occupe le roi en retour sur la Cour de Marbre. L'ameublement est aussi transformé. Un nouveau meuble d'été, commandé chez Chaton à Lyon en 1757 ne sera mis en place qu'en 1764: le tissu de couverture en soie verte brochée d'or à cornes d'abondance est d'un dessin de Perrot. Ces mêmes cornes d'abondance décorent le tapis livré par la Savonnerie au Garde Meuble le 4 mars 1760, n° 352 (9). Un autre tapis sera apporté plus tard pour l'alcôve (n° 358). L'un des tapis appartenant au Mobilier National (fig. 8) correspond par sa description et ses mesures au n° 352, mais il diffère par sa couleur: le fond du tapis de la Chambre du Roi est indiqué sur le document ancien comme blanc, or celui du Mobilier National est d'un bleu très soutenu; d'autre part les fleurs de lys ont été transformées en fleurons. Le modèle qui doit être de Perrot se rapproche d'autres tapis livrés antérieurement pour la reine et la Dauphine en 1738 et 1750.

Tapis de la Salle à Manger (1736)

Louis XV possédait deux salles à manger; l'une pour l'hiver, l'autre pour l'été; c'est pour celle-ci, installée en 1735, que la Savonnerie livre un tapis en 1736 (10). Cette pièce était située deux étages au-dessus du Cabinet des Perruques et s'ouvrait sur une large terrasse. Le modèle du tapis à fond noir qui est de Perrot servit d'ailleurs à différentes reprises en 1740 et en 1763 pour le château de Choisy. L'un des tapis qui se trouvent dans la collection du Palais Royal de Stockholm (fig. 7) et qui fait partie du cadeau de tapis donnés par Louis XVI au roi Gustave III de Suède, lors de la visite de ce dernier en France, offre le même modèle.

Quelques années plus tard, en 1745, la salle à manger d'été est supprimée. Une autre salle à manger est établie dans l'appartement de Madame Adélaïde au 1er étage pour laquelle un nouveau tapis est tissé.

TAPIS POUR LE SERVICE DE LA REINE

Tapis pour la Chambre de la Reine (1730)

Deux ans après la livraison du tapis de la chambre de parade de Louis XV, la reine Marie Leczinska reçoit pour sa chambre deux tapis. L'un était destiné à couvrir une grande partie de la pièce, l'autre était le tapis de l'alcôve. Ces deux tapis, n° 314 et n° 315 (11) ont été conservés : le premier a été offert en 1951 au château de Versailles par Miss Barbara Hutton ; les couleurs sont plus passées que celles du tapis de la Chambre du roi, mais toutes les fleurs de lys subsistent. Quant au tapis de l'alcôve, il avait été transformé et réduit à des dimensions rectangulaires (fig. 5). Grâce à ce document original appartenant au Mobilier National, une copie a été exécutée à la Manufacture de la Savonnerie entre 1960 et 1964 (fig. 4). Le tapis copié doit prendre place dans la chambre de la reine, comme élément du décor reconstitué de la chambre de Marie Antoinette, car il s'y trouvait encore à cette époque.

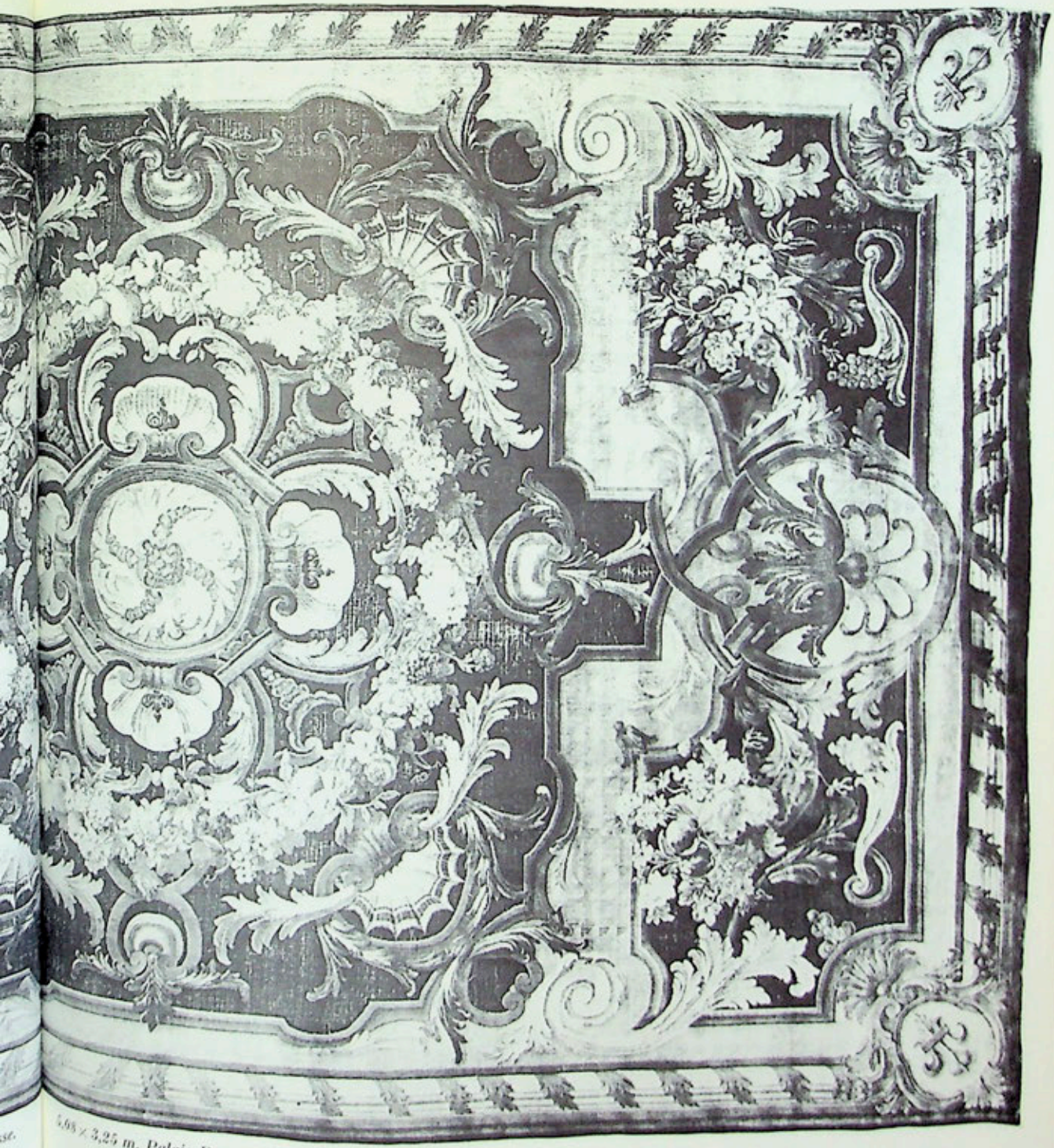
Nouveau tapis pour la Chambre de la Reine (1738)

En 1738, un autre tapis est livré pour la chambre de la reine ; sous le n° 324 (12). Ce tapis était-il destiné à remplacer l'hiver le tapis précédent, ou bien servait-il dans la pièce attenante à la chambre, le Grand Cabinet ? Les dimensions des deux pièces sont sensiblement les mêmes et l'on peut se poser la question. Le n° 324 ressemble beaucoup par sa description à celui qui sera livré quelques années plus tard en 1760 pour la chambre du roi, cependant les couleurs sont différentes. Son dessin peut être attribué à Perrot qui créa des modèles analogues avec quelques variantes (armoiries centrales) pour le château de la Muette (1735) et Choisy (1740). Il existe plusieurs tapis de ce modèle : Palais Royal de Stockholm, Musée Ephrussi... Nous reproduisons un exemplaire appartenant à une collection particulière de Paris (fig. 3 et 5).

Tapis pour le Salon des Jeux (1754 et 1761)

Le tapis qui est livré pour le salon des jeux de la reine dans le Salon de la Paix en 1754 est presque carré (3 aunes ¼ sur 3 aunes). C'est le n° 343 qui comporte également un décor de rose moresque au centre, entourée de coquilles et de guirlandes de fleurs, caractéristiques de l'art de Perrot. Un tapis de ce modèle a été

7 *Tapis exécuté selon le modèle de celui de la Salle à manger du Roi sur la Terrasse.*



4,98 × 3,25 m. *Palais Royal de Stockholm.*

publié récemment par M. F.J.B. Watson dans le catalogue de la collection Wrightsman (13). En 1761, en même temps que la Savonnerie livre pour la chambre du trône le n° 359, on apporte à Versailles un tapis rond n° 360 de 2 aunes $^{2}/_{3}$ de diamètre « pour servir sous la table des jeux de la reine dans le Salon de la Paix ».

Tapis pour la Chambre de la Dauphine

L'appartement établi pour la Dauphine Marie Josèphe de Saxe en 1747 est situé au rez-de-chaussée du château et donne sur le parterre du Midi; sa chambre est placée au-dessous du grand salon de la reine. En 1754, un tapis identique à celui tissé pour la reine, n° 324, est apporté pour cette pièce, n° 334. Quelques années plus tard, en 1757, Gibert, Inspecteur de la Manufacture royale de la Savonnerie, fait livrer un autre tapis d'un style très différent, n° 347: « dans les quatre angles sont des cartouches d'ornements qui enveloppent chacun un trophée d'armes au-dessus duquel est un aigle soutenu des chiffres du roy ». (Voir page de couverture.) On sait que Gravelot et Tessier avaient peint le carton de ce tapis (15) dont le Mobilier National possède deux exemplaires assez mutilés: sur l'un des deux, le monogramme de la République française a remplacé les fleurs de lys. On peut voir également dans un des salons du Palais Royal de Stockholm un modèle analogue en très bon état. Dans une étude récente, M. P. Verlet signale en effet que le modèle du tapis primitivement destiné à la Dauphine, fut remis cinq à six fois sur métier entre 1757 et 1790 (16).

TAPIS POUR TRIANON

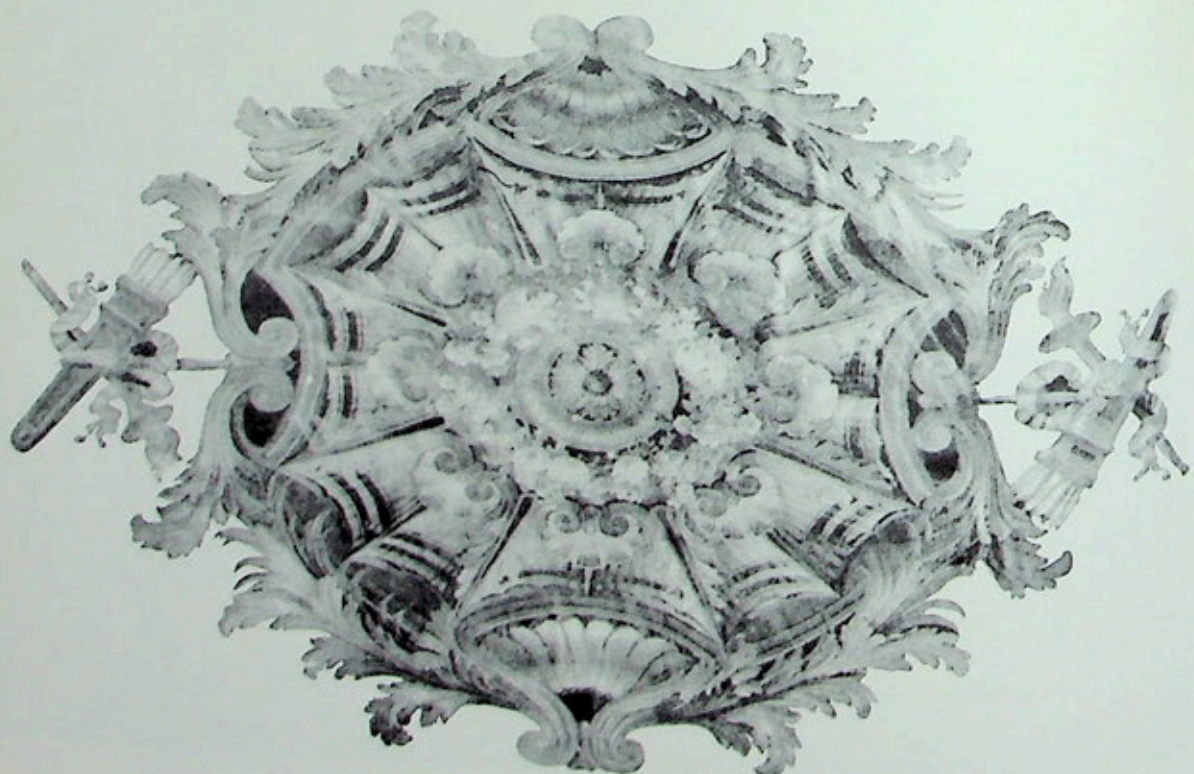
Tapis pour la Salle à manger.

A partir de 1743, le roi s'intéresse particulièrement à ce petit château qualifié par l'avocat parisien Barbier de « maison de campagne ». C'est pour la salle à manger, située à côté de l'appartement actuel Victoria donnant sur le jardin du roi, que la Savonnerie termine en 1750 un tapis, n° 333 (17), dont le centre est occupé « par une coquille entourée de fleurs de lys et de petits cartouches ». Plusieurs tapis du même dessin ont été exécutés par la suite pour diverses résidences royales, en 1762 pour Choisy, en 1753 pour la reine à Fontainebleau, en 1759 pour Bellevue. Perrot était l'auteur de la composition et Tessier, lui aussi peintre aux Gobelins, avait fait les modèles des fleurs (18). Il existe plusieurs exemples de ce modèle, Waddesdon Manor (19), Mobilier National; mais le plus beau est certainement celui du Palais Royal de Stockholm.

Tapis pour le Salon Frais (1760)

Il faut bientôt à Louis XV ses propres jardins; le 18 septembre 1751, il fait établir un devis général pour un nouveau « pavillon en treillage » qui prendra le nom de *Salon frais*. Des plans et des dessins conservés aux Archives Nationales permettent d'évoquer le souvenir de ce charmant bâtiment (20). La maquette signée Chevillon porte la mention manuscrite: « En conséquence de l'ordre de M. de Vandières, le Sr Chevillon faire au plus tôt le dessein de ce tapis qui est approuvé pour être exécuté à la Manufacture royale de la Savonnerie: à Paris le 29 mars mil sept cent cinquante quatre, signé G. d'Isle. »

La composition qui doit s'harmoniser avec le feuillage est exécutée dans des tons de vert. C'est « un tapis camaïeu... composé de trophées guerriers et de différents ornements variés et entremêlés de branches de feuilles de chênes, lauriers, lierres et autres accessoires



8 *Tapis exécuté sur le modèle de celui de la Nouvelle Chambre du Roi. 6 × 5,70 m. Photo prise avant la restauration. Mobilier National.*

convenables au dit ornement ». Le mémoire de peinture se monte au prix de 3010 livres. Quelques années plus tard, en 1760, le Journal du Garde Meuble fait mention de la livraison de ce tapis sous le n° 351, « pour servir au Palais de Trianon ». Il est long de 6 aunes sur 4 aunes $^{5}/_{6}$ de large et comporte sur l'une des façes une échancrure pour un buffet (21). Le 2 juillet 1788, le tapis est envoyé de Trianon au château de Versailles.

Une grande unité de style se dégage de toutes ces créations de la Savonnerie qui s'échelonnent pendant plus de soixante ans. On sait que le constant souci de Louis XV a été de continuer Versailles, en suivant les intentions premières de Louis XIV. Mais il convient d'insister également sur le sens de la tradition qui règne à la Savonnerie. Pierre Josse Perrot, le principal créateur des modèles de tapis, a été peintre d'ornements de 1715 à 1749. Il a travaillé les premières années avec J. B. Belin de Fontenay fils, collaborateur lui-même de son père; ce dernier avait été l'élève de J. B. Monnoyer. Chevilion, attaché aux Manufactures royales de 1750 à 1760 est élève de Perrot. Louis Tessier, puis Maurice Jacques, peintres de fleurs reçoivent une formation artistique analogue à celle de leurs ainés. Ainsi se perpétue, dans le même esprit, l'art du beau tapis de style français.

Nous avons été aidée dans notre étude par Mademoiselle M. Jallut, conservateur honoraire du Musée de Versailles, et par Monsieur P. Lemoine, conservateur du Musée de Versailles, auxquels nous exprimons nos plus vifs remerciements.

Notes

1. Madeleine Jarry: Tapis Louis XIV du Mobilier National commandés à la Savonnerie pour la Grande Galerie du Louvre. Gazette des Beaux-Arts, février 1962.

2. Inventaire Général des Meubles de la Couronne, Tome IV 0f3345.

3. Madeleine Jarry: The Carpets of the Manufacture de la Savonnerie. F. Lewis 1966.

4. Ha 18 (3), Cabinet des Estampes.

5. A.N. 0f3310: « livré le 10 juin 1727 au Garde Meuble, n° 309, un tapis d'ouvrage de la Savonnerie fond chamois, fait exprès aux mesures convenables pour servir sur l'Estrade du Trône de Versailles, ayant au milieu un compartiment chantourné fond bleu chargé d'une grande rose mauresque dans une guirlande de fleurs, le cartouche couronné de huit fleurs de lis, huit cornes d'abondance et autres ornements; aux deux coins d'en bas du tapis il y a une main de justice et un sceptre passé en sautoir dans les chiffres du roi et, à chaque coin, une fleur de lys sur fond bleu. Le tapis a trois aunes un $^{1}/_{16}$ de large sur deux aunes $^{9}/_{16}$ de profondeur; il y a pour encadrer le tapis ci-dessus par trois cotés une autre bordure détachée fond bleu et chamois ornée de festons de fleurs et de rainceaux, ayant aux coins d'en-bas deux grandes rosaces mauresques sur fond cramoisi, accompagnées de palmes vertes. Laquelle bordure a neuf aunes de pourtour sur cinq huit de large ».

6. 0f3446 — 0f3319 —.

7. 0f3310 « ... un grand tapis fond jonquille ayant au milieu un compartiment fond rouge rempli d'une grande rose arabesque peint gris et rose sur fond bleu en échiqier ornée de palmes à fleurs et fleurs de lis, autour duquel compartiment sont quatre ronds remplis d'une fleur de lis couleur de bronze, sur fond bleu et à chaque bout deux petits cartouches fond bleu ornés de palmes et festons de fleurs, remplis d'une rose moresque couleur de bronze, le reste du tapis est orné de grandes palmes vertes, lis au naturel, ailes de chauve-souris, guirlande de fleurs et autres ornements divers. La bordure à fond bleu en échiqier à colonne de feuille couleur d'or à l'antique avec guirlandes de fleurs et dans chaque coin un cartouche fond bleu fort, rempli de chiffres du roi, couleur de bronze; le tapis a huit aunes de long sur quatre aunes ¾ de large. Nota: à l'un des bouts du tapis, il y a une échancrure d'une aune deux tiers de large sur ½ aune de profondeur, pour la cheminée.

8. L'état des tapis de Savonnerie et d'Aubusson existant à Versailles inventoriés le 16: I°1786 0f3147i, signale également qu'une partie du tapis de l'alcôve n° 310 (fait en deux parties) se trouve à cette date en magasin à Versailles et que l'autre est placé chez les religieuses de la congrégation de Versailles.

9. 0f3317 « N° 352... Pour servir dans la nouvelle chambre du roi à Versailles un tapis d'ouvrage de la Savonnerie fond blanc ayant au milieu une rose moresque en coquille entourée de guirlandes de fleurs, sur les quatre faces est une fleur de lis couleur bronze accompagnée de cornes d'abondance et de festons de fleurs. La bordure couleur de bronze chargée d'oves rouges; il y a trois échancrures pour la porte, la cheminée et l'alcôve; long dans son quarré de 5 aunes $^{1}/_{4}$ sur 5 aunes ¼ de large... »

10. 0f3312 « N° 320... Un tapis d'ouvrage de la Savonnerie fond noir ayant dans le milieu une rose arabesque fond bleu dans un rond couleur de bronze, accompagné de quatre coquilles dans des cartouches d'ornements entourés d'une guirlande de fleurs et de fruits et aux quatre coins des ailes de chauve-souris dans un cartouche de feuilles de refends rouges; aux deux bouts deux cornes d'abondance sortant d'un cartouche entouré d'un échiqier fond cramoisi: la bordure formant jonc à baguettes bleues, liées de feuilles couleur de bronze et aux coins un cartouche sur fond bleu avec une fleur de lys couleur de bronze. Le tapis est long de 4 aunes $^{1}/_{8}$ et large de 2 aunes $^{11}/_{16}$ ».

11. 0f3311 « Du 28 juin 1730 livré par le Sr Duvivier, inspecteur de la Manufacture royale de la Savonnerie, pour Versailles n° 314: un grand tapis d'ouvrage de la Savonnerie, fond bleu pâle en échiqier (fait exprès pour la chambre de la reine à Versailles) ayant un grand compartiment fond chamois, rempli de festons de fleurs et fruits, tiges de lys au naturel et grandes palmes vertes; aux coins sont quatre cartouches fond bleu chargés des chiffres du roy couleur de bronze. Au milieu est un compartiment fond pourpre remply d'une grande rose arabesque entourée de seize fleurs de lys entre des feuilles à rainceaux sur fond bleu pâle en échiqier, autour duquel compartiment sont quatre ronds fond bleu remplis d'une fleur de lys. Le tapis a huit aunes et demy de long sur cinq aunes et demy de large. Nota: il y a deux échancrures au tapis. L'une par un des côtés de 4 aunes $^{1}/_{4}$ de long sur $^{1}/_{2}$ de large pour la balustrade. L'autre par un des bouts de deux aunes ¼ de long sur demy aune de large, pour embrasser la cheminée. » N° 315. Un autre tapis de la Savonnerie en deux parties fait exprès pour l'alcôve de la chambre de la reine à Versailles chaque partie sur fond bleu pâle en échiqier est chargée d'un compartiment fond chamois, des bouts duquel sortent deux cornes d'abondance remplies de fleurs au naturel. Au milieu est une rose moresque, entourée de feuilles d'ornements cramoisy et pourpre. La portion du tapis destinée pour la place du lit est un grand quarré fond bleu chargé de mosaïques et fleurs de lys couleur de bronze. » Le tapis a huit aunes $^{3}/_{4}$ de long sur 2 aunes ¾ de large par le milieu où il y a une partie en saillie pour la balustrade et seulement deux aunes trois huit par les bouts. » 0f3347: l'Etat général des tapis de Savonnerie et d'Aubusson existant à Versailles inventoriés le 16/I/1786 indique qu'il existait deux autres tapis identiques sans numéro pour remplacer les numéros 314 et 315. A cette date les quatre tapis étaient en magasin à Versailles.

12. 0f3312. N° 324, un tapis d'ouvrage de laine en Savonnerie fond noir, ayant un compartiment fond pourpre, au milieu duquel est une rose moresque dans une guirlande de fleurs entourée d'une gaze manière d'ailes de chauve-souris dans laquelle sont rapportées huit coquilles. Le reste du tapis est orné de rainceaux de diverses couleurs et fruits au naturel et de trois fleurs de lys couleur bronze. La bordure aussi couleur de bronze chargée de grandes oves rouges. Le tapis a une échancrure pour la cheminée. Il est long de 5 aunes ¾ sur 5 aunes $^{1}/_{8}$ de large.

13. F. J. B. Watson: The Wrightsman Collection. 1966. The Metropolitan Museum of Art. N° 278.

14. 0f3316. N° 347. Un tapis d'ouvrage de la Savonnerie fond chamois représentant au milieu une rose moresque entourée de divers ornements et de quatre fleurs de lys, dans les quatre angles sont des cartouches d'ornements qui enveloppent chacun un trophée d'armes au-dessus duquel est un aigle soutenu des chiffres du roy, couronnées et ornés de guirlandes de fleurs; les bordures fond bleu chargées de cornes d'abondance, fleurs et fruits sur fond chamois; l'une desquelles est entaillée par la place de la cheminée. Le tapis long de 8 aunes sur 7 aunes ½ de large.

15. 0f2055.

16. P. Verlet: Contribution à l'Etude de la Manufacture de la Savonnerie d'après les collections de Suède - Opuscula in honorem C. Hernmarck - Stockholm 1966. Il faut signaler un tapis assez curieux tissé pour le Dauphin ou la Dauphine. Il portait le n° 330 et se trouvait en 1752 chez Madame la Dauphine (0f3446). Son décor d'après Perrot comportait les initiales entrelacés du Dauphin L. D. représentés à quatre reprises.

17. 0f3314. N° 333 « Un grand tapis d'ouvrage de laine de la Savonnerie fond brun chargé d'un grand compartiment fond jaune au milieu duquel est une coquille entourée de fleurs de lys et de six petits cartouches. Aux quatre faces sont les chiffre du roy sur fond bleu et aux coins quatre fleurs de lys aussi fond bleu entourées de cornes d'abondance. Le tapis ayant une bordure couleur de bronze; long de 5 aunes ½ sur 4 aunes ½ de large. »

18. 0f2055. Le peintre Tessier demandait 2000 livres pour avoir fait cet ouvrage de peinture; son mémoire fut ramené à 1200 livres.

19. M. Jarry. Savonnerie Carpets at Waddesdon Manor Burlington Magazine. Juillet/août 1959.

20. P. Verlet. Versailles 1961. A.N. 0f2055.

21. 0f3317.

bauhaus

par Martin van Treeck et François Loyer

1

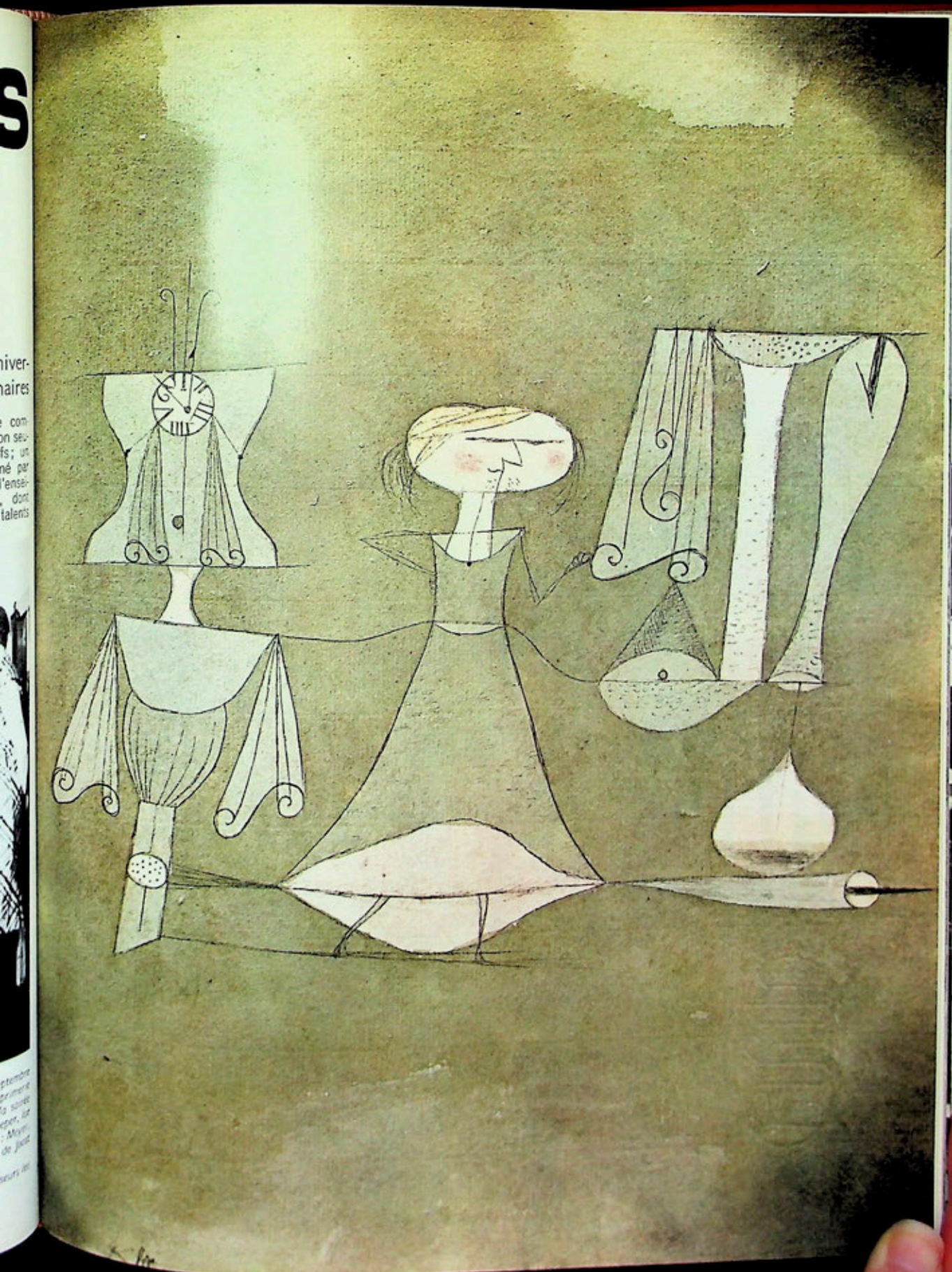
A Stuttgart, une exposition célèbre le cinquantième anniversaire de la fameuse école d'art aux méthodes révolutionnaires

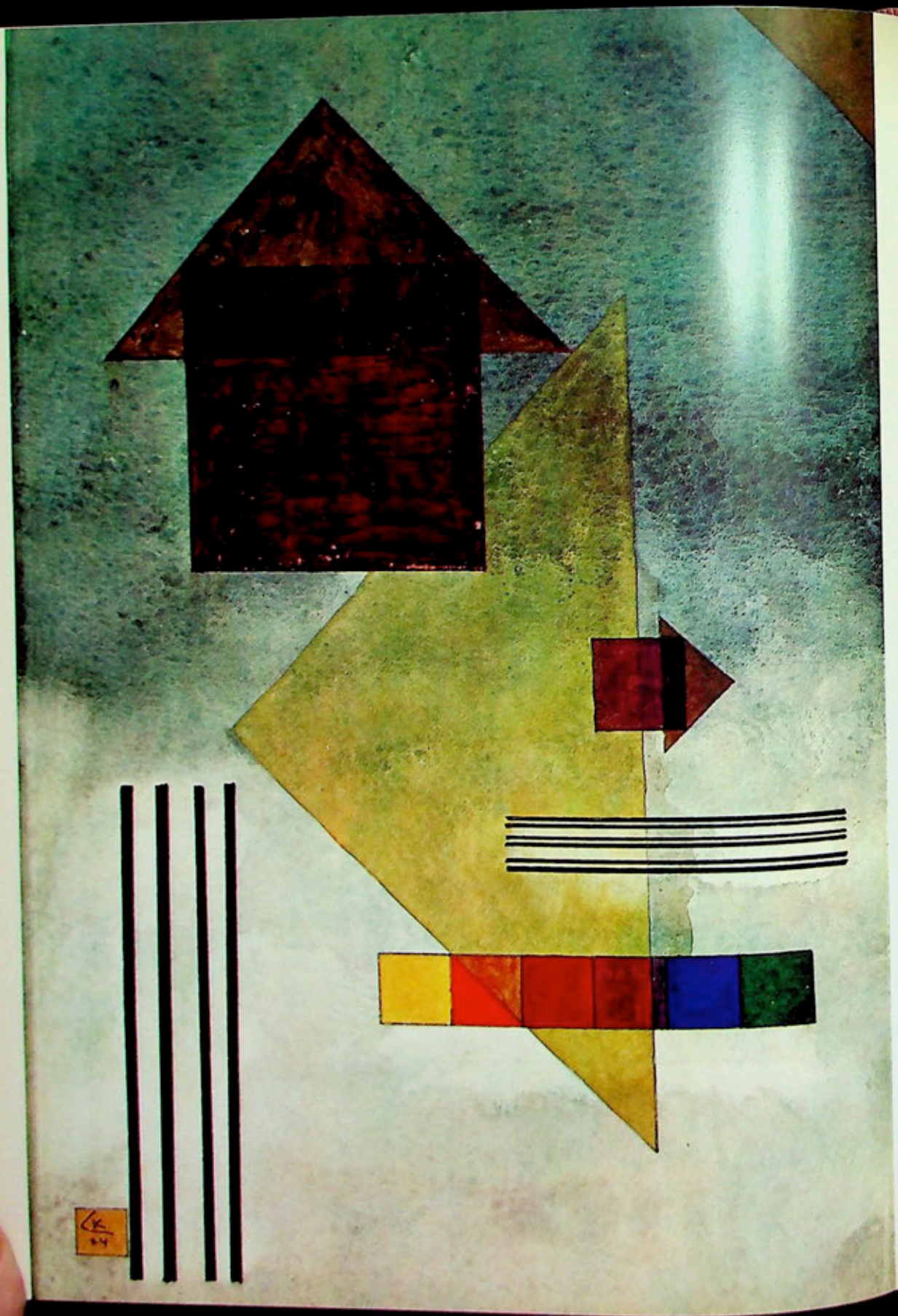
« Tout ce qui jaillit du complexe de sa propre expérience forme véritablement l'homme. Notre enseignement actuel commet la faute d'encourager et de faire prévaloir une optique unique, alors que l'homme devrait élargir par lui-même son propre centre.. »

La première phrase du manuel de Lazslo Moholy-Nagy (« Von material zu architektur »), dans la collection des ouvrages publiés par le « Bauhaus » de Dessau, définit en quelques mots l'ambition essentielle de cette « Hochschule für Gestaltung » (école supérieure d'étude de la forme): créer un homme complet, conscient de ses moyens non seulement intellectuels, mais créatifs; un homme qui n'ait pas été déformé par une méthode contraignante d'enseignement; un homme, en bref, dont toutes les qualités, dont tous les talents

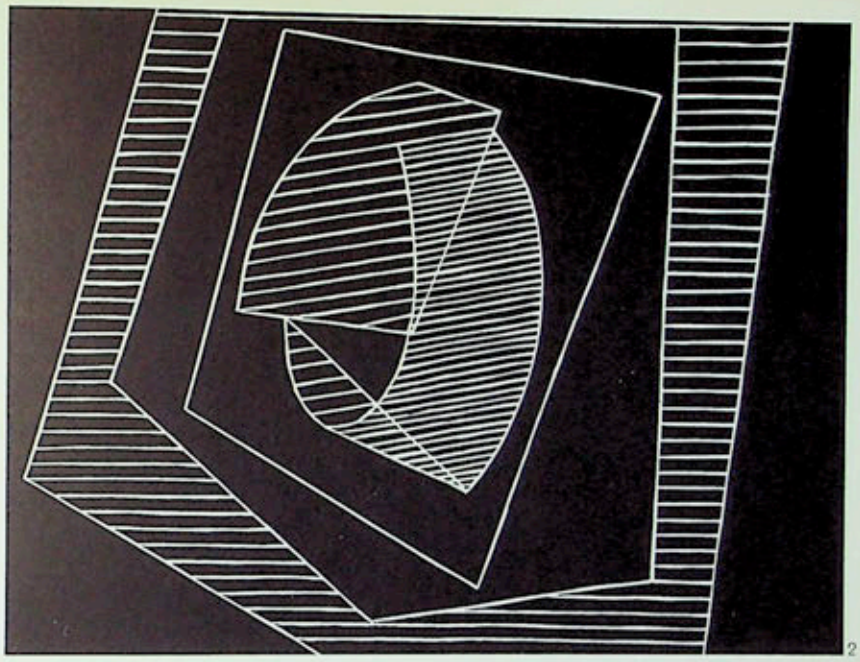
2

1 Joost Schmidt. Projet d'affiche, encre de chine, 56,5 × 43 cm. Cette affiche a été réalisée à l'occasion de l'exposition du « Bauhaus » à Weimar, de juillet à septembre 1923. Joost Schmidt, Moholy-Nagy et Herbert Bayer étaient les spécialistes de la typographie et de la publicité dans l'école, où fonctionnait un atelier d'imprimerie (on y acceptait aussi des commandes privées, en dehors des expositions et publications internes du Bauhaus). 2 Cette photographie a été prise durant la soirée d'adieux donnée par Walter Gropius et sa femme, lorsque ce dernier quittait la direction du « Bauhaus » en 1928. Debout: El Muche, une amie de Mme Scheper, Mme Gropius. Assis: Lucia Moholy-Nagy, Kandinsky, Feininger, Nina Kandinsky, Klee, Julia Feininger, Martha Breuer, Breuer, Lou Scheper, Gropius. Au premier rang: Moholy-Nagy, Scheper, Muche, Schlemmer, un inconnu, Albers, Gunta Stölzl, Moholy-Nagy, Anni Albers, Irène Bayer, Bayer. Toute l'équipe du Bauhaus est là, à l'exception de Joost Schmidt, Itten, Marcks et Schreyer ont déjà quitté l'école, Arndt, Hilberseimer, Mies van der Rohe et Peterhans n'y enseignent pas encore.
3 Paul Klee : « Gedenkblatt für Lieschen ». Signé en bas à gauche. Aquarelle, 31,6X23 cm. Collection particulière, Philadelphie. Paul Klee a été l'un des professeurs les plus célèbres du « Bauhaus », où il a enseigné pendant dix ans, entre 1920 et 1931.

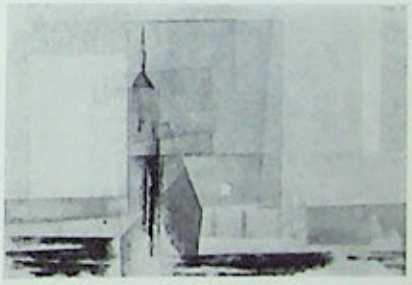




soient identiquement développés et accomplis.
« L'homme créateur, de nos jours, sait que sa vitalité la plus profonde est détruite sous la pression extérieure (le gain, la concurrence, la mentalité commerciale) et il en souffre. Il souffre de l'exploitation purement matérielle de sa vitalité, de la répression de ses instincts, du nivellement de ses tensions biologiques... Tout homme a des dons, tout être sain possède parfaitement le pouvoir de développer les énergies créatrices qui sont au plus profond de lui-même, pourvu qu'il ait vraiment accepté sa tâche... ce qui veut dire qu'il peut aussi bien être musicien, peintre, sculpteur, architecte, qu'il est déjà discoureur. »
Voilà pourquoi le « Bauhaus », voilà pourquoi cette école où l'on apprenait concurremment la typographie, la danse, l'esthétique industrielle ou l'architecture: elle reposait sur une pédagogie entièrement neuve, visant à développer une spontanéité muselée par l'éducation.
Une exposition consacrée au « Bauhaus » s'est ouverte début mai à Stuttgart. Elle commémore le cinquantenaire de la fondation de l'institution à Weimar. Son mérite est de faire une large place à la pédagogie, présentée ici comme la clé de voûte d'une conception générale visant au renouvellement de l'art. Organisée par d'anciens collaborateurs de l'école — Walter Gropius, notamment, et Herbert Bayer — elle est appelée à un grand rayonnement: elle voyagera en Allemagne en Hollande, en Angleterre, aux Etats-Unis et au Japon. Elle viendra ensuite à Paris (si du moins l'Etat trouve les crédits pour assurer son installation au Musée d'art moderne). De toute façon, l'originalité de l'exposition est telle qu'on ne peut que souhaiter sa venue, même si par ailleurs on avait quelques réserves à faire sur la présentation: on a trop largement débordé dans les monographies d'artistes). Le point de vue allemand — qui était de prouver la vitalité de l'enseignement du « Bauhaus » à travers le monde — risque de trouver peu d'échos en France (où, comme le remarque le catalogue, on a conservé jusqu'à nos jours avec fierté un enseignement périmé, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il est contesté!). Mais, à ceci près, cette exposition retraçant la pédagogie du « Bauhaus » apporte un éclairage neuf sur un mouvement artistique dont seuls, précédemment, les résultats avaient été jugés, sans que leur exceptionnelle qualité fût vraiment reliée à sa source: le renouvellement de la méthode d'enseignement.
Le « Bauhaus » a été une expérience limitée dans le temps et dans les moyens, mais une expérience d'une remarquable audace. Fondée à Weimar en 1919, l'école se donnait pour but l'enseignement simultané de l'art et des arts appliqués, sous l'influence des idées d'Henry Van de Velde, qui avait encouragé Walter Gropius dans l'élaboration de son nouvel enseignement.
C'est en effet dans l'Art Nouveau, dont Henry Van de Velde est un des plus illustres représentants — à la fois peintre, architecte, décorateur, illustrateur et dessinateur d'objets —, qu'il faut trouver la source première de l'expérience du « Bauhaus ». Van de Velde, d'origine belge, vivait à Weimar où ses initiatives recevaient l'appui du comte Kessler (grand admirateur de l'art nouveau en Allemagne) et celui du duc de Saxe-Weimar lui-même. C'est à Weimar qu'il avait fondé en 1907 la « Kunstgewerbe-Schule », école d'apprentissage des métiers d'art. On y apprenait des techniques



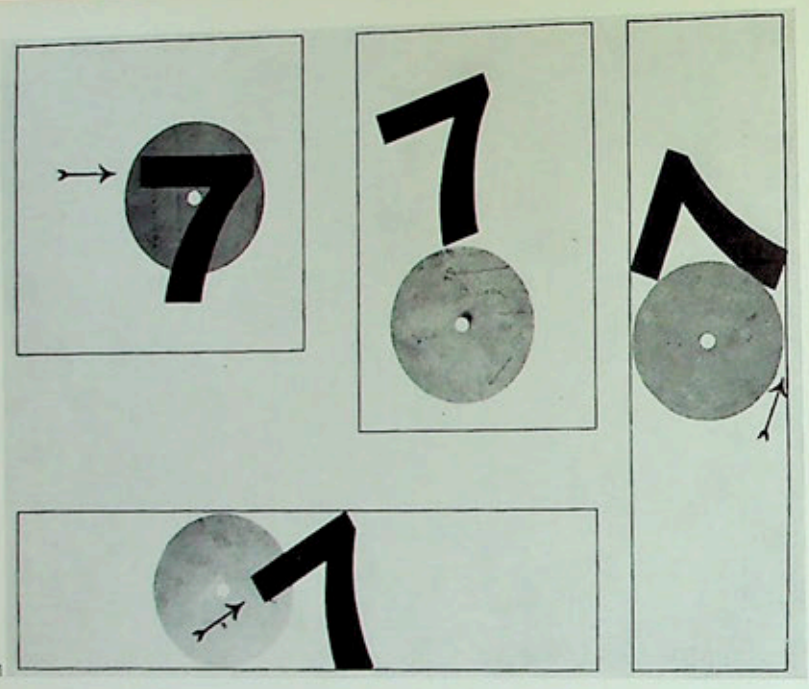
2



3

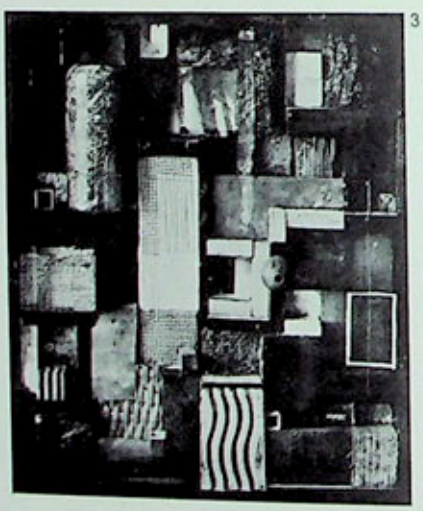
4

1 Wassily Kandinsky: « Behaubtend », aquarelle sur papier, 34,5X22,5 cm. Signé, 1924. Collection particulière, U.S.A. Les signes qui peuplent la peinture de Kandinsky sont issus du même processus d'abstraction et de réduction des formes que la « Nature morte à la corbeille » réalisée à son atelier par H. Beckmann (voir p. 20). Malgré la différence des esprits et des œuvres, la méthode de Kandinsky, celle de Klee et celle de Schlemmer sont bien les mêmes: elle procèdent par réductions successives à partir de l'observation brute.
2 Josef Albers: « Diptychon », 1934. Gravure sur bois 23X29,5 cm. Albers, en dehors de son cours sur l'apprentissage des volumes, se consacrait à la peinture. Ses recherches très strictes sur la recréation de la troisième dimension se sont poursuivies à travers toute son œuvre: en s'inspirant de la théorie de la forme, il a exprimé l'espace fictif par le seul jeu des lignes et des contrastes de lumière ou bien par la couleur.
3 Lyonel Feininger: « Nieder-Reisen », 1928. Feininger fut professeur au Bauhaus de Weimar, à la fondation duquel il avait participé avec Gropius, Itten et Marcks.
Il quitta l'école lorsque celle-ci s'installa dans les nouveaux bâtiments de Dessau. Feininger est plus célèbre par son talent de peintre que pour son enseignement qui a laissé peu de traces dans l'histoire du Bauhaus.
4 Oskar Schlemmer: « Abstrakte Figur », 1921. Bronze nickelé, h. 107 cm. Moins connues que ses tableaux, les sculptures de Schlemmer se rapprochent par leurs schématisations des costumes qu'il dessinait pour ses ballets. Elles expriment la même volonté d'abstraction et de réduction du mouvement aux formes essentielles (ici, une tension diagonale entre les deux moitiés du corps).



1

2



3

1 Dans son cours de publicité, Joost Schmidt avait introduit quantité d'exercices sur l'appréciation des contrastes. On voit ici l'un d'entre eux, où, à partir de trois formes dont les dimensions restent inchangées (un cercle, une flèche et un sept), il faut créer des combinaisons variées, ayant toutes une signification différente par le simple rapport de leurs positions respectives.

2 Pour l'apprentissage des volumes, Josef Albers faisait faire des découpages en papier. L'étudiant avait pour seul droit le dépliage de sa forme à angle droit. Ici la série des cercles concentriques s'entrecroise sur deux plans perpendiculaires (le troisième plan est laissé libre, à l'appréciation de chacun).

3 Les « tableaux tactiles » de Johannes Itten sont l'un des aspects les plus personnels de son enseignement, orienté vers l'expérience de la sensation. Ce relief a été réalisé par Willi Dieckmann dans son atelier en 1922: de telles compositions développaient la sensibilité des étudiants pour les textures et les factures des différents matériaux, dont l'intensité se mesurait à la fois visuellement et tactilement.

4 Itten ne faisait pas faire seulement à ses élèves des exercices analytiques d'appréciation des qualités sensorielles des matériaux; il cherchait aussi à développer leur créativité par des exercices d'expression comme ce grand dessin au fusain: d'un mouvement ininterrompu, plus ou moins appuyé, se dégagent des temps forts et des temps faibles qui sont de « proportion subjective », strictement individuelle.

5 Atelier de Laszlo Moholy-Nagy:
Mobile en suspens. Bois et plexiglas.
La démarche suivie par Laszlo Moholy-Nagy dans son enseignement était à l'inverse de celle de Albers, dont elle était complémentaire: à partir de matériaux divers, il fallait constituer un organisme cohérent où les possibilités de chacun de ces matériaux soient complètement exploitées. Mobiles et sculptures en suspens ne se trouvaient donc pas seulement en équilibre mais aussi en tension, jusqu'à la limite d'élasticité ou de rupture des matériaux.

artisanales qui, tout en reprenant la tradition des manufactures royales de l'époque classique, adaptaient leurs méthodes aux nécessités de l'exécution industrielle. Henry Van de Velde affirmait que l'ingénieur est le véritable architecte de notre temps et que les matériaux découverts par la science moderne (acier, béton, aluminium, linoléum...) demandent une manière de construire plus adéquate que la simple soumission à une tradition qui les avait ignorés. Cette volonté de réconciliation de l'art avec la société industrielle, Van de Velde la partageait aussi bien avec Hermann Muthesius et tout le mouvement du « Werkbund », fondé la même année que l'école de Weimar. Ainsi, Walter Gropius, futur directeur du « Bauhaus », est-il très actif au Werkbund. En 1910, il travaille avec Behrens à l'industrialisation de la construction. En 1914, il construit le pavillon administratif de l'exposition de Cologne. Puis, de l'architecture, il étendra son activité aux autres arts en préparant un projet de réforme de l'enseignement artistique. Henry Van de Velde le soutient dans son projet, il l'accueille même à Weimar, où l'expérience du « Bauhaus » s'ouvre donc au lendemain de la première guerre mondiale.

Très rapidement, l'école devait prendre de l'importance — une importance apparemment si menaçante qu'elle fut fermée une première fois à la suite de pressions officielles. Mais, presque aussitôt, elle reprenait ses activités dans des locaux neufs construits à Dessau, où le maire, le Dr Hesse, était favorable à l'expérience de Gropius et où, par ailleurs, la présence des usines d'aviation « Junker » créait un lien réel avec l'industrie. De 1925 à 1932, l'école fonctionna sans interruption et connut sa période la plus brillante. En 1932, après un changement de municipalité, les nationaux-socialistes fermèrent l'école dont les derniers élèves se réfugièrent à Berlin; puis, l'année suivante, la fermeture définitive fut prononcée. Le « Bauhaus » avait vécu, c'était la fin d'une expérience mais aussi le début d'une « diaspora » véritablement messianique puisque l'enseignement du « Bauhaus » ne devait pas tarder à se répandre dans le monde entier et à transformer l'éducation artistique traditionnelle.

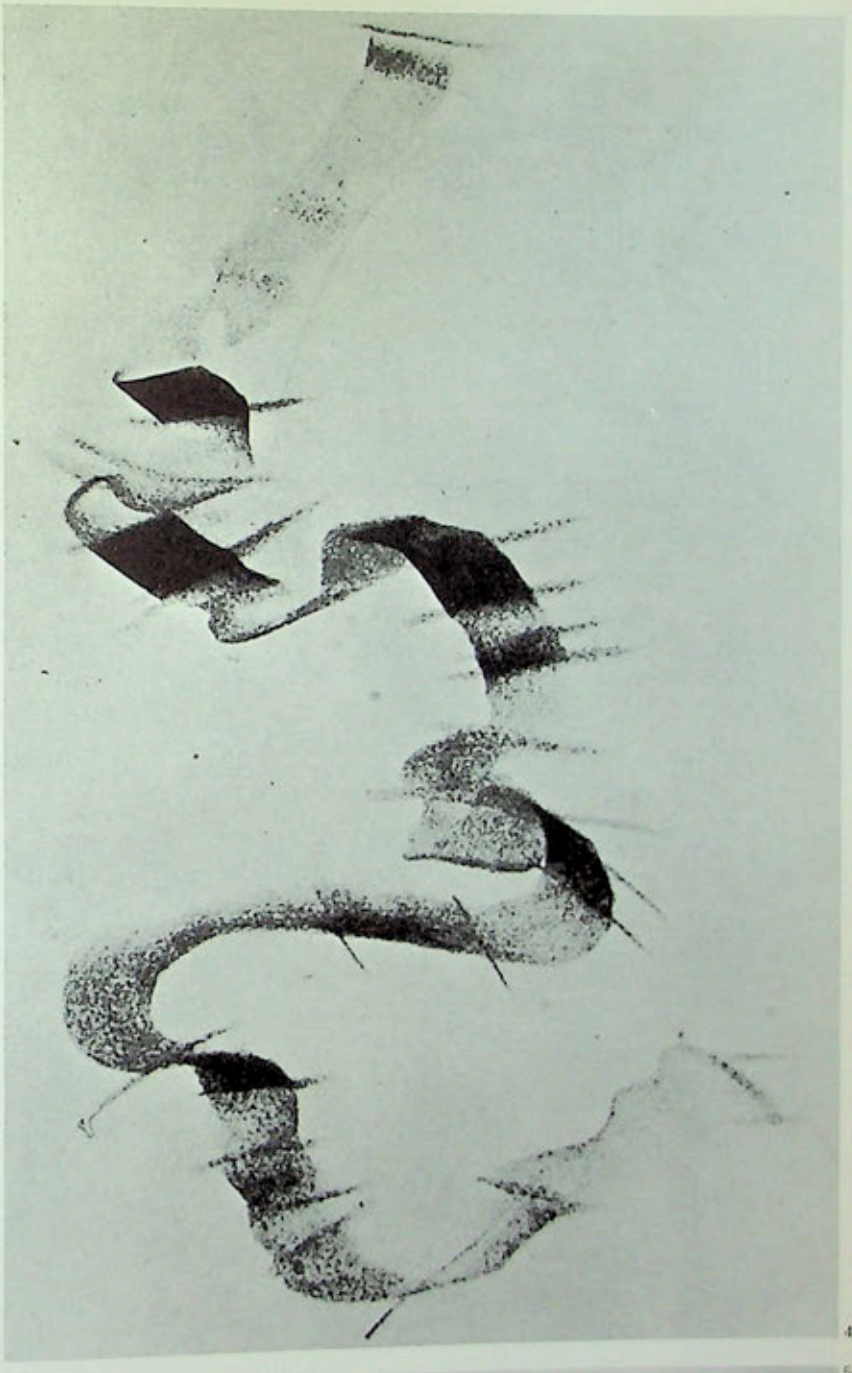
Le « Bauhaus » prendra surtout racine aux Etats-unis après son expulsion d'Allemagne: Walter Gropius et Marcel Breuer sont devenus professeurs à l'Université de Harvard, Mies van der Rohe est à l'Institut de Technologie du Massachusetts, Albers à Yale, Moholy-Nagy à Chicago; Herbert Bayer s'est retiré à Aspen (Colorado). Par leur enseignement d'une part, et par l'œuvre qu'ils continuent de produire, ils marqueront toute une génération d'artistes et justifieront l'épanouissement de l'art aux Etats-Unis après la seconde guerre mondiale: la forte personnalité de Mies van der Rohe inspire l'architecture des années 1950-1960, celle de Albers favorise le développement de la peinture abstraite. Ici le « Bauhaus » se dépasse, dépasse ses conflits, l'effet limité de son rayonnement en Allemagne

et vient occuper outre-Atlantique une place véritablement prééminente: rien ne résume plus clairement la valeur de son enseignement.

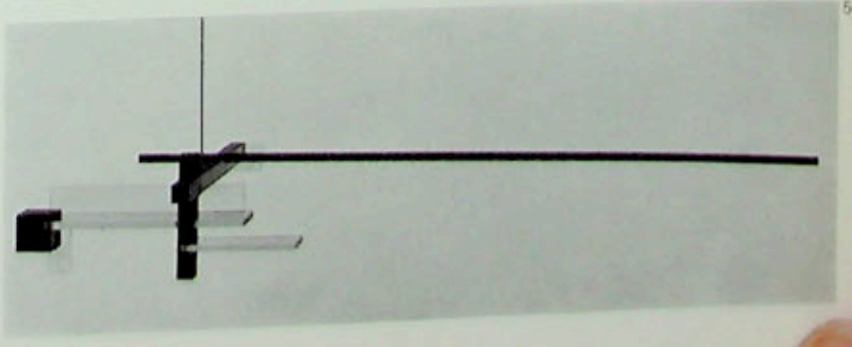
Quels étaient donc les moyens de cette pédagogie ayant pour but l'épanouissement de la créativité? L'enseignement du « Bauhaus » a voulu modifier le rapport de l'artisan et de l'artiste, rapport qui était en pleine détérioration dans un monde industriel. C'est là une idée remontant à Ruskin et à William Morris, mais la réaction du XIX^e^ siècle avait été à contresens: on voulait favoriser l'artisanat pour lutter contre le développement industriel. Van de Velde, puis Gropius, souhaitaient au contraire assumer entièrement le « risque » industriel: l'enseignement recherchait les formes industrielles qu'il adaptait aussi bien à la conception artisanale qu'à l'art lui-même. Les inspirateurs du « Bauhaus », tout comme Le Corbusier, ont vu dans la production mécanique un vocabulaire adapté à leur époque et ont cherché à replacer l'artiste et l'artisan — c'est-à-dire, d'une manière plus générale, le « concepteur » de l'objet — au sein de ce vocabulaire qui leur paraissait lié à l'évolution de leur époque vers la production de masse et la socialisation. Ce sont trois points successifs: artisan et artiste, art industriel, civilisation du monde industriel, qui sont envisagés simultanément et qui aboutissent à la définition d'un vocabulaire neuf, dont le corollaire évident est la contestation du vocabulaire traditionnel, issu de la civilisation classique.

L'enseignement des académies, en effet, ne remettait pas en cause les fondements de la civilisation: il acceptait les ordres grecs, recherchait le rendu illusionniste et s'exprimait à travers des catégories étroites, souvent figées, comme les « genres » de la peinture d'histoire, du portrait ou du paysage, ayant derrière eux trois siècles d'expérience. Ces hypothèses une fois admises, on se contentait de prendre la « main », pour aboutir à une perfection de métier souvent exceptionnelle mais à peu près impersonnelle. Le poids des expériences du passé inclinait ainsi vers l'éclectisme, dans le lent endormissement d'un art académique.

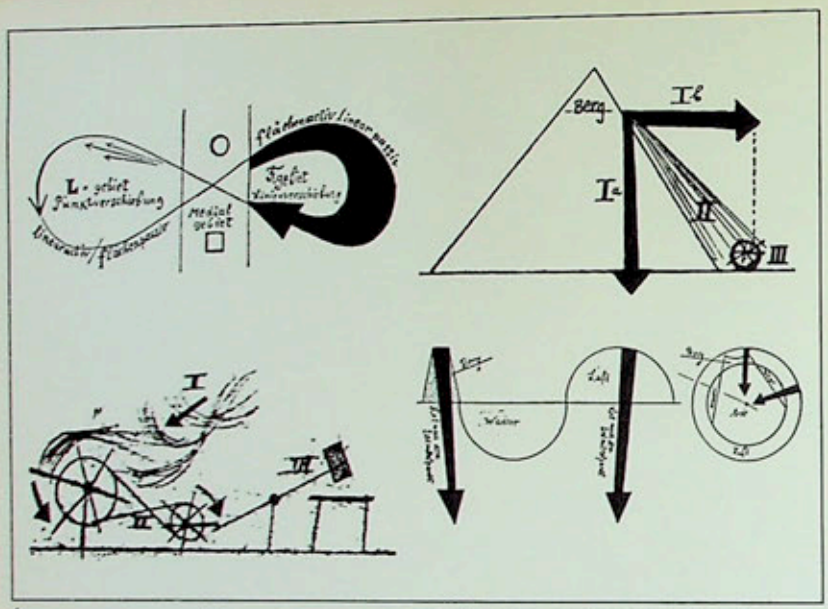
Le « Bauhaus » a eu le mérite de reprendre l'enseignement au niveau même de ses principes. Partant de la notion d'« homme complet », il a voulu échapper à la culture purement verbale du « discoureur » dont parle Moholy-Nagy et rétablir chez l'étudiant des facultés d'expression négligées par l'éducation: expression visuelle, par le dessin, expression tactile par l'étude des matières, sentiment de l'espace et des volumes, expression corporelle par la danse et le ballet. Cette volonté a abouti à la création du « Vorkurs », cours élémentaire obligatoire pour tous les étudiants, de quelque niveau et de quelque formation qu'ils puissent être. Une telle propédeutique était commune aux différentes disciplines de l'école et son enseignement strictement analytique se présentait pour chaque matière sous deux aspects complémentaires: d'une



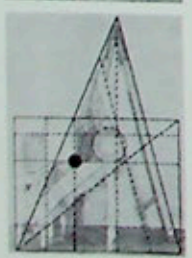
4

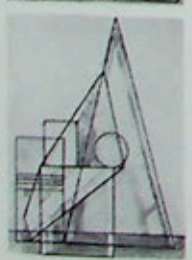


5



1





2

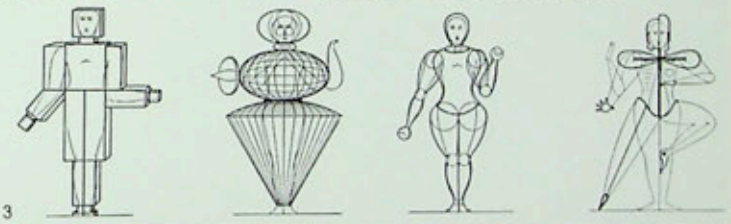
part, un cours de théorie donné par un professeur qui était généralement un artiste, d'autre part des travaux pratiques d'artisanat qui touchaient aussi bien l'ébénisterie que la reliure ou la typographie. Ces enseignements jumeaux étaient à la base de l'idée du « Bauhaus ». Mais, en fait, sur ce premier principe dont Van de Velde et Gropius avaient été les initiateurs, est venue se greffer une définition neuve de la pédagogie, définition dont tout le mérite revient à Johannes Itten, qui enseigna au « Bauhaus » de 1919 à 1923. C'est lui qui, d'un cours élémentaire dont Gropius pensait qu'il serait un simple apprentissage artisanal, fit un véritable enseignement de la « Gestaltung », étude de la forme tirant profit des découvertes de la pédagogie et de la psychologie en Allemagne depuis le milieu du XIX* siècle.

Dans le catalogue de l'Exposition de Stuttgart, Otto Stelzer relie avec raison l'enseignement de Itten à une tradition qui a sa source dans le romantisme: chez Rousseau, doctrinaire du « retour à la nature », et chez Novalis ou Goethe, minéralogistes mystiques. D'une manière plus précise, il retrace l'histoire de la pédagogie enfantine en Allemagne: Froebel qui, en 1825, fondait son jardin d'enfants dans lequel il apprenait la réduction des objets à leur forme initiale, à cette « bonne forme » qui est celle de la « Gestaltpsychologie »; puis Pestalozzi et Montessori, initiateurs de la pédagogie active; enfin, Hölzel — le professeur de Itten à Vienne — dont la méthode reposait sur l'appréciation des contrastes. A ces sources, il faut ajouter l'enseignement pratiqué dès avant la première guerre mondiale à la « Kunstgewerbe-Schule » de Weimar où Franz Cizek avait fondé en 1900 une classe de peinture pour les enfants; la classe était mondialement connue, des expositions en avaient été faites à Londres en 1908, à Dresde en 1912, à Cologne en 1914, puis aux Etats-Unis. De son côté, Johannes Itten, avant d'enseigner au « Bauhaus », avait fondé sa propre école à Vienne, et c'est avec plusieurs de ses étudiants qu'il rejoignit l'institut de Weimar. Son enseignement élémentaire se faisait sans aucune contrainte, sans correction de la part du professeur qui se transformait en simple moniteur proposant les exercices. Pour développer la spontanéité de ses élèves, Cizek commençait par leur jouer de la musique; Itten, lui, leur faisait faire des exercices de respiration. Ensuite, on travaillait avec une méthode très stricte mais ouverte où tous les exercices étaient abordés successivement, dans un apprentissage à la fois visuel, plastique et tactile — ce dernier aspect de son enseignement étant une originalité de Itten par rapport à ses prédécesseurs.

Les exercices de Itten portaient tout d'abord, selon la tradition, sur la pratique des instruments de travail: dessins à la plume, au fusain, au crayon Conté, aux deux et aux trois crayons, pour parvenir à une perfection de rendu qui prouve la maîtrise réelle des techniques du dessin. Ensuite, on travaillait à des collages à partir de matériaux très divers dont l'assemblage était calculé selon un certain nombre de critères d'ordre tactile: froid-chaud, dur-mou, lisse-rugueux, sec-humide, etc. Ces collages pouvaient même s'accompagner de graphiques appréciant la qualité de la sensation — tout ceci pour développer le sens tactile de l'étudiant. Puis, après ces études de matières, on passait à l'expérience des volumes: il s'agissait, par exemple, à partir d'un volume donné, de dégager une série de cubes imbriqués les uns dans les autres, de telle sorte que la moindre modification d'une face oblige à concevoir la transformation des autres faces — la compréhension de l'espace et des volumes s'en trouvait très raffinée. On étudiait aussi les problèmes de composition, à partir de l'exemple des maîtres anciens dont les tableaux étaient reconstruits graphiquement, avec une analyse poussée des proportions et des rythmes. Cette étude s'accompagnait d'exercices d'écriture rythmique où, à la manière orientale, il s'agissait, en un seul geste, de dessiner une forme équilibrée et mélodique. L'alternance des exercices analytiques et synthétiques se retrouvait dans chaque domaine: dessin, couleur, matières, surfaces et volumes. Elle constituait, au total, un ensemble cohérent d'expériences élémentaires, où le geste restait strictement contrôlé par la réflexion et où l'apprentissage de l'expression se liait étroitement avec la maîtrise du matériau. Itten était en désaccord avec Walter Gropius, ce dernier trouvant son enseignement trop orienté vers le développement de l'individu au détriment de l'apprentissage objectif des techniques industrielles qui devait constituer l'enseignement élémentaire. Lorsqu'il fut parti, en 1923, Lazslo Moholy-Nagy, qui était d'origine hongroise, et le peintre Josef Albers le remplacèrent. Ils élaborèrent une nouvelle pédagogie, plus étroitement liée au problème de l'objet. Leur but était « l'activation du négatif », c'est-à-dire que la

réduction des formes à l'essentiel devait faire entrer en ligne de compte, par le jeu des contrastes, les éléments aussi bien négatifs que positifs de l'objet.
Albers, lui, se préoccupait du développement des formes dans l'espace. Il avait imaginé une ingénieuse série d'exercices où, à partir d'une feuille de papier, l'étudiant devait établir une forme sans autre moyen que le découpage et le dépliage — tout collage ou montage étant exclu. L'unité du matériau était respectée, cependant qu'une simple surface se développait en volume. L'exercice — qui n'est pas sans rappeler les jeux de découpage en broderie que font les enfants — aboutissait à des expériences tout à fait intéressantes dans le domaine des contrastes et dans celui de la transformation des caractéristiques structurales.
De son côté, Moholy-Nagy se préoccupait plutôt des recherches d'assemblage, où une diversité de matériaux devait parvenir à la constitution d'un organe synthétique: plans et lignes, surfaces et volumes dans des matières très opposées (bois, métal, verre, plexiglas, carton) s'associaient en un tout unitaire, où l'équilibre de la forme et le respect des lois de la matière étaient concurremment recherchés. Son enseignement commençait par l'analyse des formes abstraites, données par les mathématiques ou la géométrie, et de formes naturelles, « biotechniques », comme celles des cristaux et des fleurs de givre. Toute création de nouvelles formes devait se déduire d'une simple modification des rapports de parties, rapports analysés selon les critères de la proportion, de la situation, du mouvement, de l'interpénétration ou du croisement; les mêmes critères incluaient aussi la matière (il y distinguait la structure, la texture et la facture, d'après la nature du matériau, de son épiderme ou de son traitement), les lumières et les couleurs. Enfin, il voulait rendre perceptible les relations entre les formes par l'appréciation des contrastes, de la divergence et de la variation, du frottement, de la rotation ou de la réflexion... Ce riche vocabulaire permettait en fait de parvenir à une pleine possession de l'objet par la connaissance intime des lois de la transformation de la matière.
Moholy-Nagy, dans cet enseignement, fut l'un des précurseurs de l'art cinétique: la combinaison des formes géométriques et le respect des qualités du matériau étaient pour lui prétexte à des essais de montage d'objets mécaniques en mouvement ou en tension. Moholy-Nagy était un fervent admirateur de l'esthétique machiniste, un « amoureux du carré », et son goût était intimement partagé par toute l'équipe où, à côté de Gropius et d'Albers, on trouve Herbert Bayer, Marcel Breuer, Joost Schmidt, Oskar Schlemmer et Paul Klee: malgré des différences de tempérament quelquefois très grandes, il existe entre eux tous un courant commun, une volonté esthétique — qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs certains aspects du cubisme français. Ces années 1923-1928 sont la grande époque du « Bauhaus », celle de la maturité,

1 Le « Pädagogisches Skizzenbuch » de Paul Klee a été publié dans la collection des ouvrages du Bauhaus en 1925. La mise en page était de Moholy-Nagy: Klee s'en accommodait fort bien, estimant que c'était là le fruit de la collaboration des tempéraments différents. Les schémas de Klee recherchent dans les formes un dynamisme interne, qu'il classe selon trois critères: actif, médian, passif. Ligne, plan, proportion et mouvement sont ainsi analysés, du plus abstrait au plus concret, de l'intellectuel au vécu, par l'intermédiaire de dessins qui peuvent représenter des notions (comme l'effet actif de la ligne, médian des figures et passif du plan), des mécaniques (un marteau actionné par une poulie qu'entraîne une roue à eau), les forces qui entraînent ces mécaniques (la chute d'eau au pied de la montagne) ou la nature elle-même, génératrice de ces forces (dynamisme des éléments: la terre, attirée vers son centre, l'eau et l'air qui sont médians).
2 « Nature morte avec une corbeille », analyse de Hannes Beckmann dans l'atelier de Kandinsky (1929). L'analyse a été faite en trois temps: d'abord, on a simplifié les formes qui sont réduites à l'essentiel. Ensuite, on a exprimé par des formes linéaires les tensions qu'on peut découvrir dans la composition et on a souligné les « points focaux » de ces tensions sur le graphique. Dans un troisième temps, chaque objet est vu exclusivement comme un champ de forces et l'analyse de la composition se limite aux rapports linéaires.
3 Pour son cours, Oskar Schlemmer avait fait quatre schémas qui résumaient toute une théorie de la danse: la première figure est « une architecture en marche (cubique) », la seconde « une marionnette (codification du corps humain) », la troisième « un organisme technique (mécanisation du corps humain) », la quatrième « une dématérialisation (expression métaphysique de la forme) ». Schlemmer exprimait ainsi les différentes réductions intellectuelles possibles du corps humain, par opposition au caractère synthétique de la danse.
4 La salle à manger de Moholy-Nagy, dans l'une des maisons de professeurs à Dessau (1926). Les meubles sont de Marcel Breuer, le tableau de Moholy-Nagy. Le « Bauhaus » ne proposait pas seulement un enseignement théorique: au-delà du « vorkurs » initial, on y apprenait toutes les disciplines ayant trait à l'architecture et, en particulier, l'aménagement intérieur. L'enseignement fut assuré tout d'abord par Johannes Itten (1921) et Walter Gropius (1922-1925), travaillant en collaboration avec des maîtres ébénistes (Joseph Zachmann en 1921-1922 puis Reinhold Weidensee jusqu'en 1925). En 1925, c'est Marcel Breuer (précédemment étudiant) qui devient professeur, assurant à la fois l'enseignement théorique et pratique comme le souhaitait Gropius.

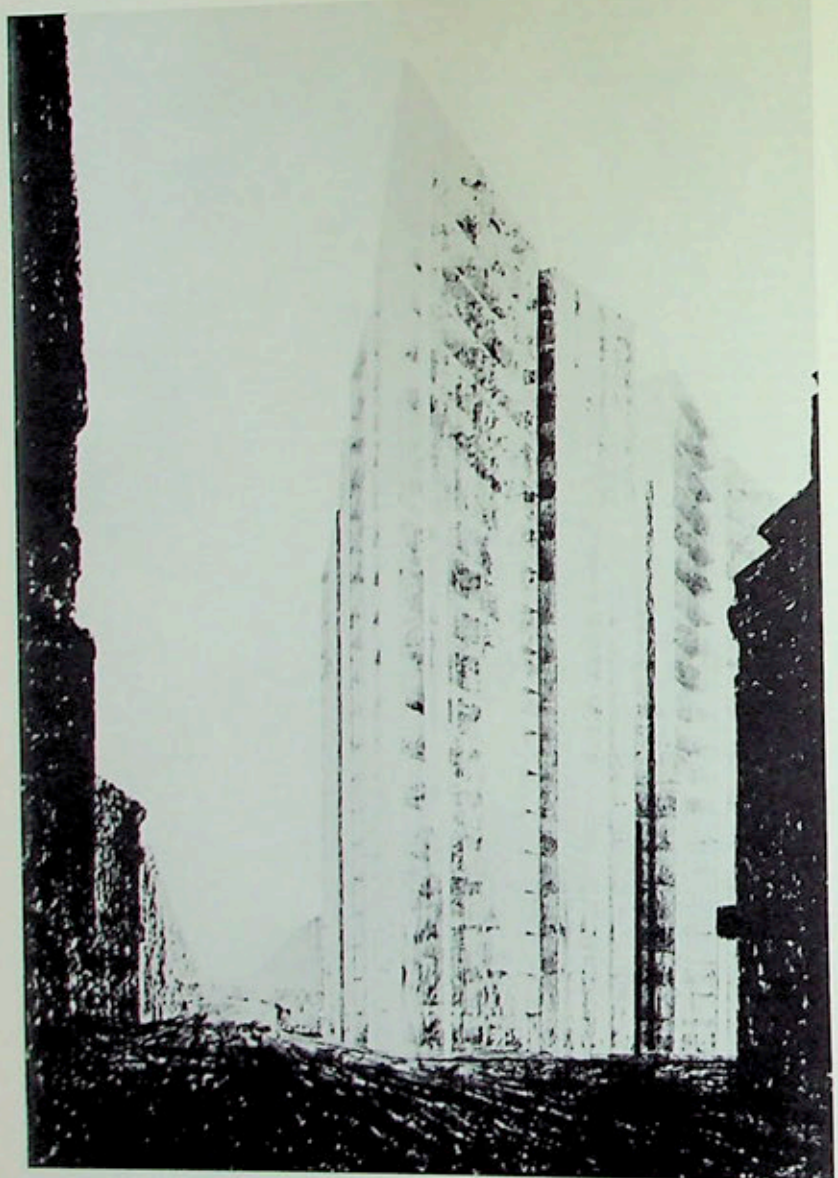


3

4

où la fusion des principes s'est réellement faite; ce sont les plus productives sur le plan artistique: l'école en effet ne se contente pas d'enseigner l'art, elle le crée, par l'architecture de la nouvelle école, par la peinture des professeurs et par une vaste production industrielle qui touche aussi bien le mobilier que l'affiche et la typographie (les mises en pages d'Herbert Bayer, l'alphabet qu'il a inventé en 1927, ou certains meubles de Marcel Breuer connaissent encore une très

(Suite page 38)

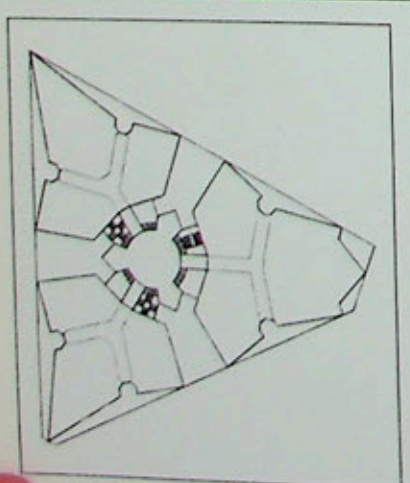


1

1. Le projet pour un gratte-ciel sur la Friedrichstrasse à Berlin, par Ludwig Mies van der Rohe, date de 1919. Conçu sur un plan triangulaire, il présente trois branches en forme de feuilles de platane. Les plans de façade, entièrement vitrés, se relient par des retraits correspondants aux couloirs de desserte. Au centre du bâtiment se trouvent les escaliers. Par sa conception technique comme par la beauté de ses volumes, ce gratte-ciel est absolument révolutionnaire.

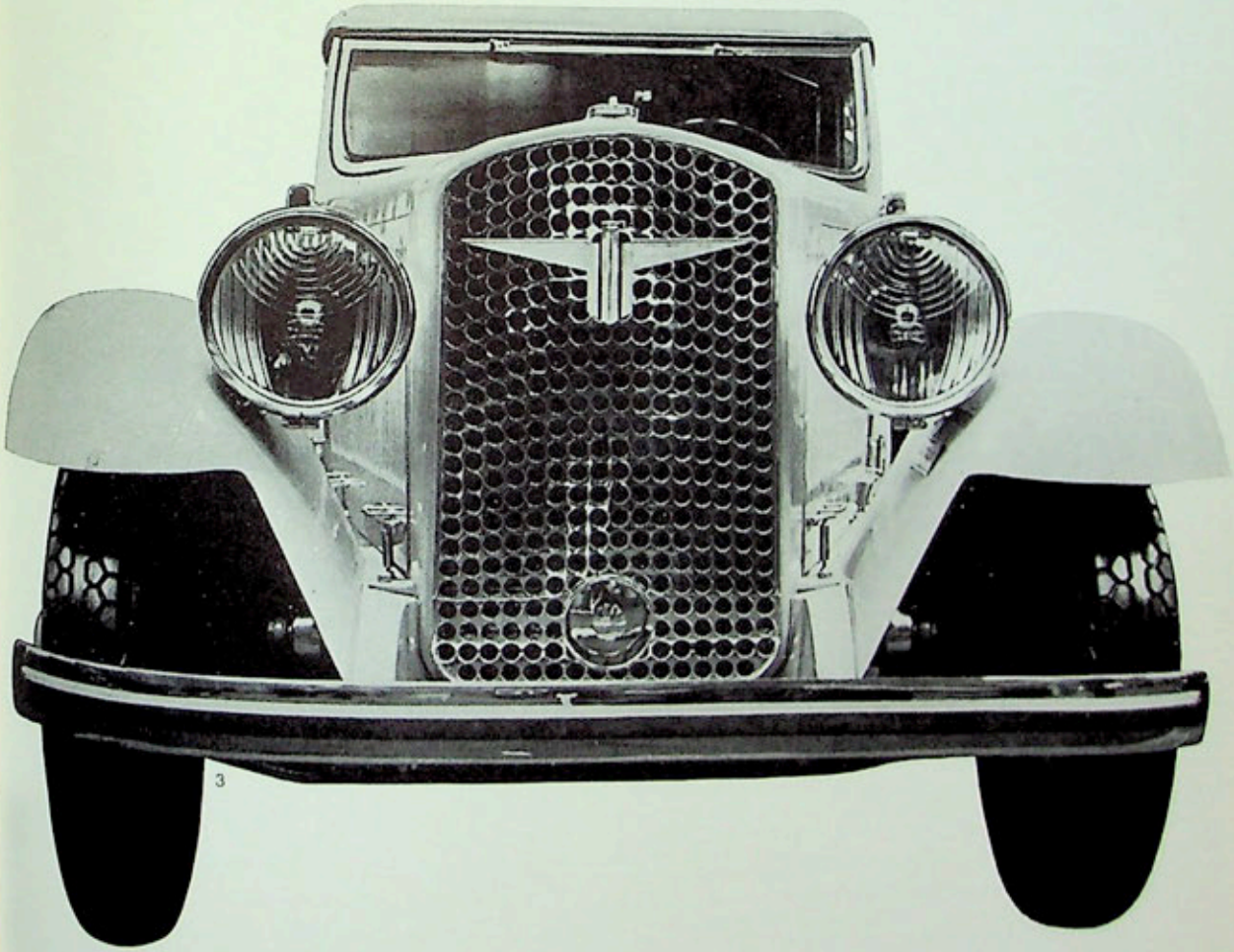
2 Le bâtiment du Bauhaus à Dessau a été réalisé sur les plans de Walter Gropius en 1925-1926 pour abriter la nouvelle école, après la fermeture de celle de Weimar. Manifeste, dans son architecture, du nouvel esprit de l'enseignement, le « Bauhaus » a été construit en béton et verre, avec un large emploi du « mur-rideau » dans le bâtiment des ateliers, dont on voit ici l'angle nord-ouest. Au second plan, l'entrée et l'escalier de l'école de perfectionnement, destinée aux étudiants avancés, puis la passerelle, avec les bureaux de la direction. A gauche, on voit l'angle du bâtiment des classes. Le logement des étudiants, comprenant 28 chambres-ateliers et un restaurant, présente son pignon à l'arrière-plan. C'est avec beaucoup d'habileté que, dans cet arrangement très libre, Gropius a su distribuer les masses des différents bâtiments. En jouant sur le contraste des hauteurs, de l'attache au sol ou de la transparence des façades, il est parvenu à une disposition animée qui exprime la diversité des fonctions simultanées de l'école. Toutefois l'unité n'est jamais dissociée grâce au savant dégradé du rapport des pleins et des vides, ces derniers allant en s'augmentant vers le bâtiment des ateliers.

3 Walter Gropius a dessiné entre 1929 et 1931 la carrosserie de ce cabriolet « Adler », qui résiste admirablement à l'épreuve du temps. Le « style Bauhaus » a su s'adapter aux formes souples de la carrosserie automobile sans rien perdre de sa rigueur ni de sa force: c'était le privilège d'un vocabulaire méthodique où expression visuelle et compréhension intellectuelle formaient une véritable entité.



1

2

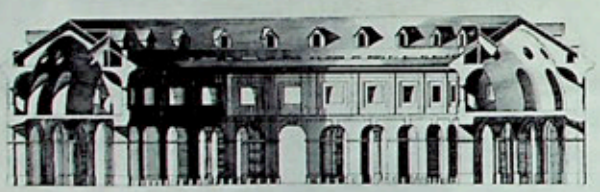


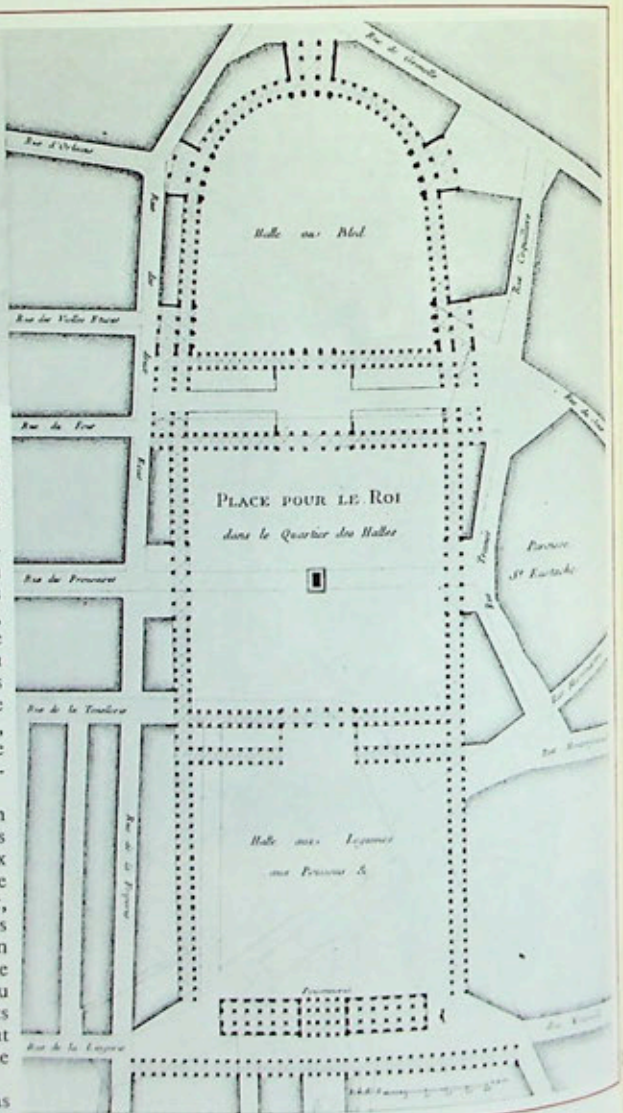
3

Que va devenir le qu

Une grande opération de réaménagement va êtrent

Enquête de J.-P. Halévy





Le nom d'Haussmann est plus connu des Parisiens que celui de Baltard ou de Labrouste ou de Lefuel. Ce n'est pas sans raison. Une grande création architecturale (et, à fortiori, une grande création urbanistique) est toujours l'œuvre conjointe d'un créateur, l'architecte, et (comme les contrats l'appellent noblement) d'un maître de l'ouvrage. Versailles, c'est Louis XIV autant que Le Vau ou Hardouin Mansart; Nancy, c'est Stanislas Leczyinski autant que Héré; Brasilia, c'est Kubitschek autant que Costa ou Niemeyer. Un ancien ministre français de la construction disait, après avoir visité la nouvelle capitale du Brésil: « L'architecture est, sans doute, admirable; mais ce qui est remarquable, et je parle en connaissance de cause, c'est ce mélange d'énergie et de liberté administratives qu'il a fallu pour rendre possible cette force de création architecturale. » Dans les périodes de transformations lentes, le temps remplace parfois le maître de l'ouvrage et tisse des formes, des structures vivantes, heureuses. Mais, dans les périodes de transformations rapides, quand le maître de l'ouvrage est défaillant, il ne reste à l'architecte que le rêve, l'utopie ou la médiocrité.

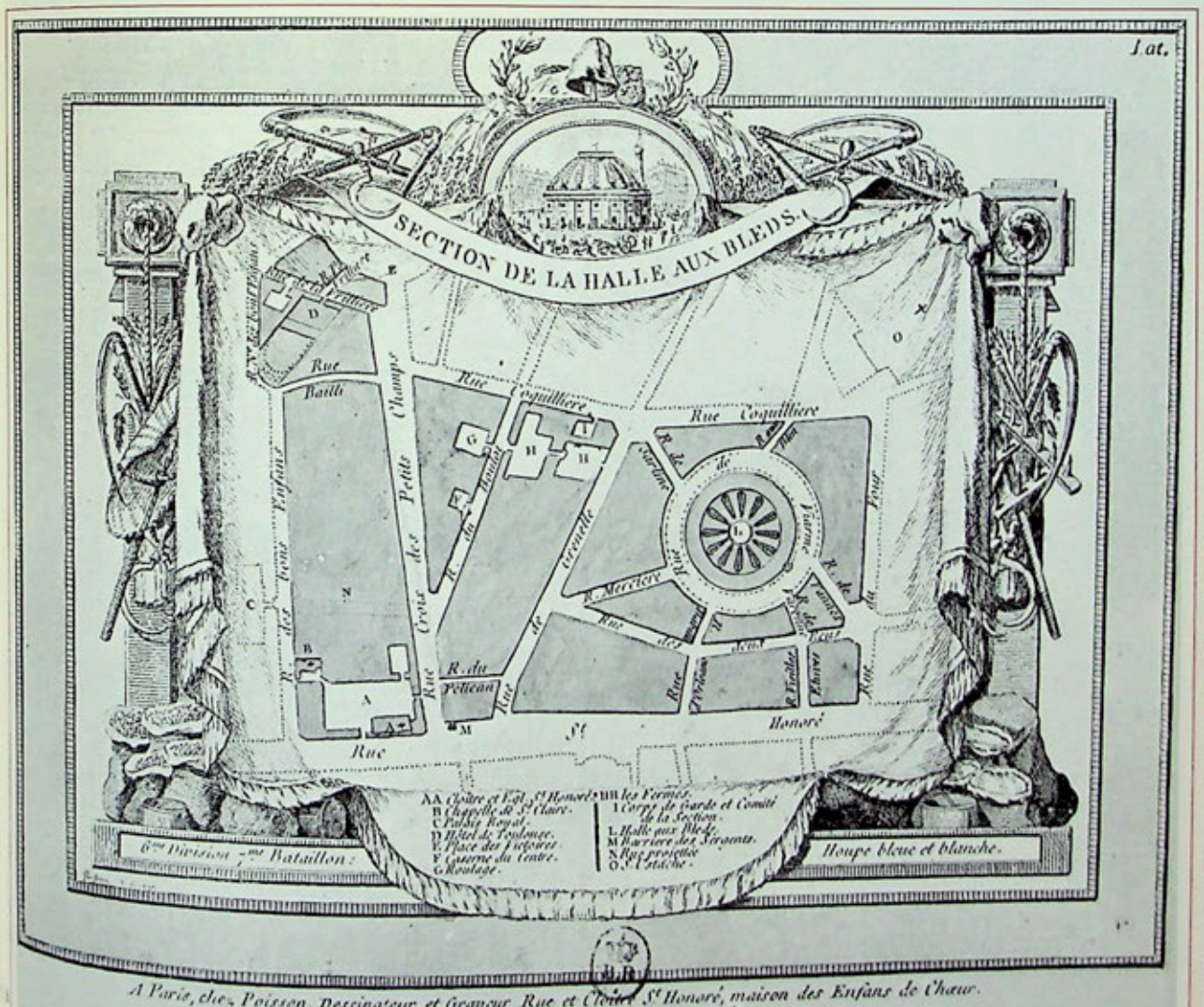
Six projets d'aménagement du quartier des Halles ont été proposés en mars dernier au Conseil municipal de Paris. Intéressants à des degrés divers, aucun n'était pleinement satisfaisant. Ils ne s'intégraient pas aux quartiers avoisinants ou ne s'intégraient qu'au prix d'un immobilisme total. Tous prisonniers d'un programme à la fois surchargé et incomplet, ils ne portaient pas la marque d'une volonté ferme et claire. Six projets en quête d'auteur, serait-il tentant de dire, l'auteur défaillant étant en l'occurrence le maître de l'ouvrage. Il serait d'ailleurs vain et injuste de chercher un responsable dans l'administration, ou le Conseil municipal ou l'opinion publique: cette incertitude qui planait sur tous les projets venait de plus loin, de plus profond. Elle était celle de la société tout entière, qui ne sait pas quel rôle elle entend réserver au centre d'une grande ville moderne, ni ce que doit être une grande ville moderne.

Le problème posé par l'aménagement des Halles n'est pourtant pas

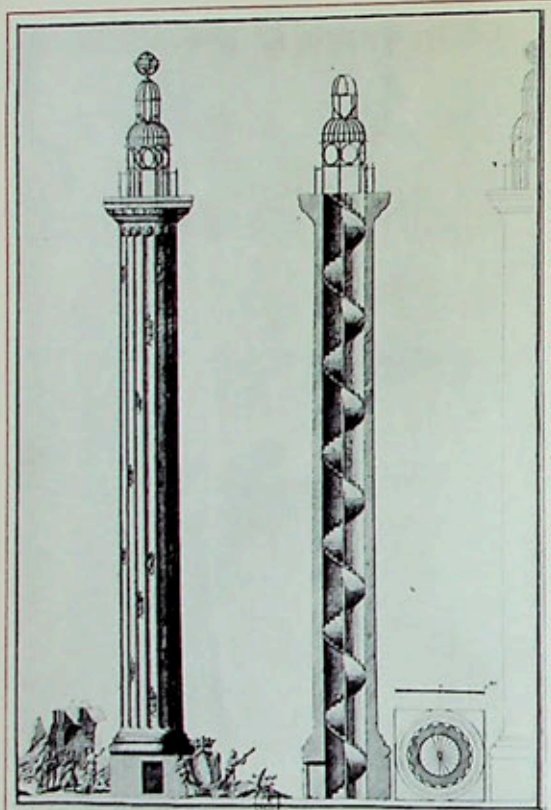
1 Coupe transversale montrant l'élévation de la « Halle au blé », reconstruite de 1763 à 1768 par le prévôt de Viarmes sur les plans de Le Camus de Mézières. Le bâtiment circulaire, offrant une vaste cour intérieure, s'accompagnait d'un ensemble d'immeubles d'habitation couvrant tout le terrain de l'ancien hôtel de Soissons. Cette importante opération immobilière était l'aboutissement de multiples projets de remodelement du quartier des anciennes Halles. *2 Sur une implantation à peu près identique à celle des Halles actuelles, cet ambitieux projet de reconstruction des Halles centrales a été gravé par Patte, sous le règne de Louis XV. Les galeries des Halles se répartissent symétriquement de part et d'autre d'une place royale axée sur le transept de Saint-Eustache : ces projets ne se comprennent en effet que dans le contexte de l'aménagement (resté inachevé) d'une perspective dans l'axe de la colonnade du Louvre — perspective à laquelle se serait trouvée*

quartier des Halles ?

trentreprise. De sa réussite dépend l'avenir de Paris



...nnaissons la reconstruction du quartier commerçant de Paris. A côté du projet de Patte, il y a eu ceux de Dussaussoy, de l'abbé de Laborsac, de Blondel, de Loret et de Mercier. L'abondance de ces propositions préfigure les travaux du Second Empire; en effet, après la conclusion de la guerre de Sept ans, la ville se développe ...ssement, elle connaît même son premier plan d'urbanisme, dessiné par Moreau-Desproux en 1769. C'est à cette occasion qu'on envisage pour la première fois ...reconstruction totale du vieux quartier dégradé des Halles : Rambuteau, sous la Restauration, puis Haussmann ne feront que mener à leur terme des projets ...vieux d'un siècle. 3. Sur cette vignette de la fin du XVIII^e siècle, la Halle au blé, avec son dôme, est intégrée au nouvel ensemble urbain. La partie des Halles ...proprement dites ne figure pas sur le plan ; par contre, on remarque la « rue projetée » en « N », dans le prolongement du Palais-Royal.



COLONNE ERIGÉE EN L'HOTEL DE SOISSONS PROCHE SAINT EUSTACHE

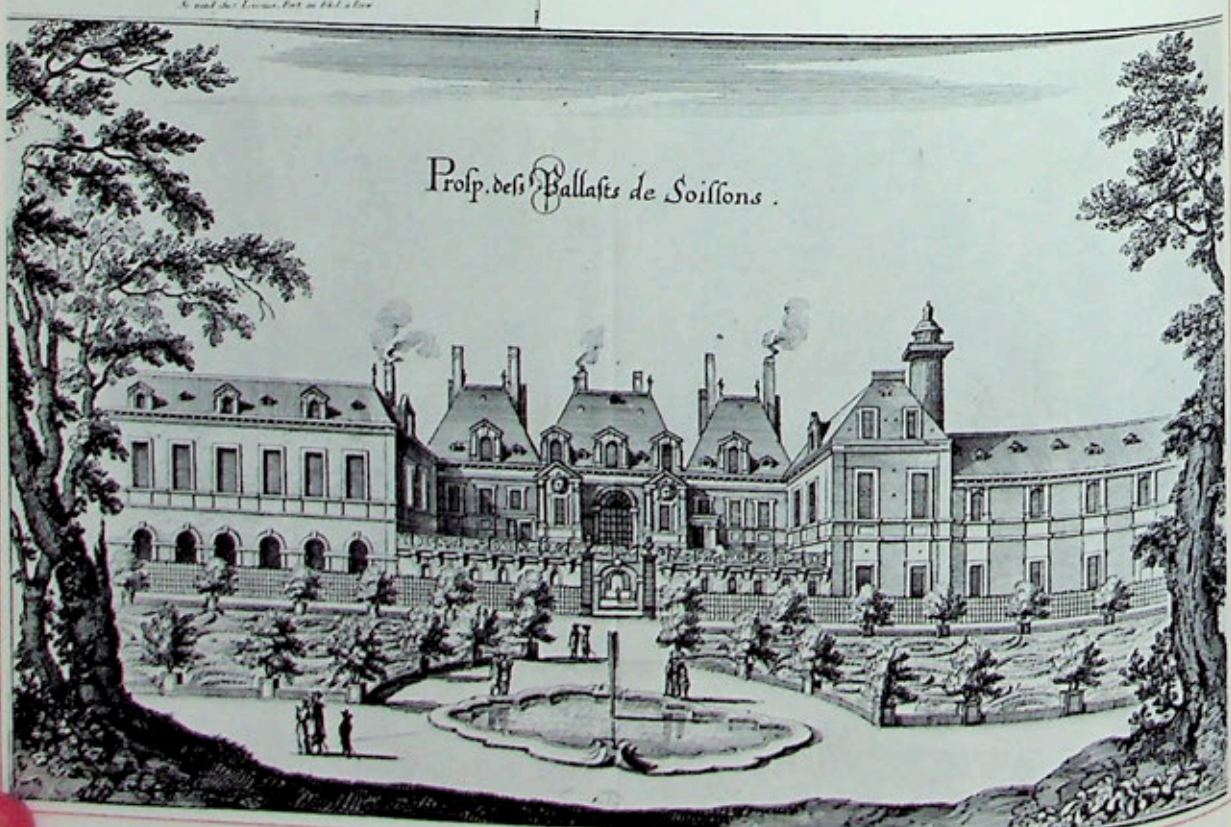
1

1 *La colonne de Ruggieri faisait partie de l'hôtel de Soissons. Elle avait été bâtie par Jean Bullant pour Catherine de Médicis en 1572. C'est une colonne creuse d'ordre dorique très strict, remplie par un escalier à vis et coiffée par un lanterneau en fer forgé que couronne une sphère des fixes. La Reine y faisait ses observations astrologiques en compagnie de son magicien, et c'est là notamment qu'elle aurait fixé la date du Massacre de la Saint-Barthélemy.*

2 *L'hôtel de Soissons, au XVII^e siècle. Il était l'œuvre commune de Philibert Delorme et Jean Bullant (ce dernier ayant aussi construit la colonne, qu'on aperçoit derrière). L'hôtel de Soissons occupait l'emplacement de l'hôtel de Nesles, démoli par Catherine de Médicis. Il fut détruit lui-même pour la construction de la Halle au blé.*

3 *Cette gravure de Carmontelle (B.N. Estampes) est accompagnée d'un texte qui rappelle dans quelles circonstances la colonne de Ruggieri fut sauvée de la destruction : lorsque l'hôtel de Soissons fut démoli en 1763 et qu'une puissante société immobilière dirigée par Oblin entreprit la rénovation du quartier, M. de Bachaumont, pour sa part, acheta la colonne, qu'il offrit à la Ville de Paris. On fit alors plusieurs projets pour l'installer au centre d'une place monumentale, mais les difficultés de son déplacement obligèrent finalement à la greffer sur la nouvelle Halle au blé de Le Camus de Mézières. Sur la gravure, M. de Bachaumont regarde l'édifice qu'il a préservé. A l'arrière-plan, on aperçoit les ruines de l'hôtel de Soissons puis, curieusement, la colonnade du Louvre : rien ne confirme mieux le souci, constant sous le règne de Louis XV, d'associer la rénovation de Paris aux travaux envisagés pour la perspective de la colonnade.*

4 *Dans son état actuel, la colonne de Ruggieri occupe toujours l'emplacement d'origine. Elle a résisté à l'incendie de la Halle au blé et on l'a conservée lors de la reconstruction de celle-ci et sa transformation en Bourse du Commerce. On s'est seulement contenté de rajouter sur la base un cartouche retraçant son histoire.*



nouveau, mais, et c'est ce qui est nouveau, il a coïncidé avec une brusque prise de conscience de la vraie nature et de la complexité des transformations d'une ville. Cette prise de conscience, préparée par toutes les opérations de rénovation en cours depuis une dizaine d'années, a sans doute été accélérée par l'édification de l'ensemble Maine-Montparnasse, que les Parisiens ne peuvent pas ne pas voir, et dont on ne peut pas dire qu'il soit tout à fait satisfaisant.

Les Halles centrales quitteront à la fin de cette année le quartier où elles avaient été installées voici quelque huit siècles. Elles constituent, au cœur de Paris, un obstacle à la circulation chaque jour plus gênant, et ceci d'autant plus qu'elles se trouvent situées à l'intersection des grandes voies nord-sud et est-ouest de la capitale. Leur départ va décongestionner le centre de Paris, menacé d'asphyxie. Mais ce départ va, du même coup, créer un vide. Non seulement il va libérer l'emplacement des Halles proprement dites, c'est-à-dire les pavillons métalliques construits voici cent ans par Baltard, il va encore détruire toute la structure économico-sociale des rues avoisinantes, où vivaient, où travaillaient des milliers de grossistes, de demi-grossistes, de commerçants, sans parler des quatre cents restaurants. Une nouvelle vie devra être donnée à ce quartier.

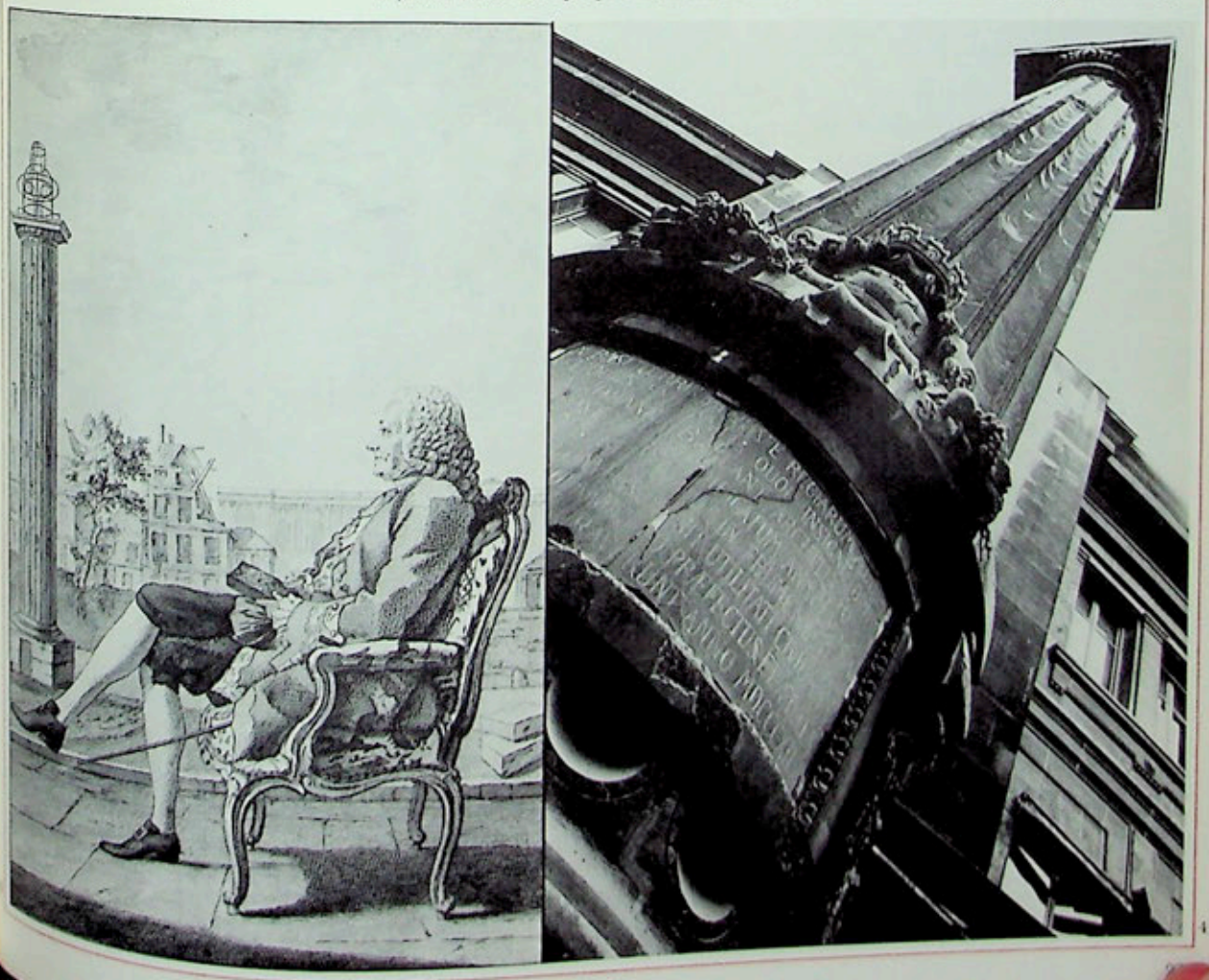
Ce départ des Halles n'est pas un fait isolé. Toute la ville de Paris, toute la région de Paris sont en cours de réaménagement. De 1959 à 1968, nous avons assisté à la création du District de Paris, à l'opération Maine-Montparnasse, à celle de la Défense, au développement du phénomène de Nanterre, à la dispersion de l'Université, à l'apparition d'une vie culturelle dans la banlieue, etc. Comment la rénovation du quartier des Halles va-t-elle s'inscrire dans ce remue-ménage général? quel rôle va-t-elle jouer dans ce qu'on a appelé la « reconquête de Paris? »

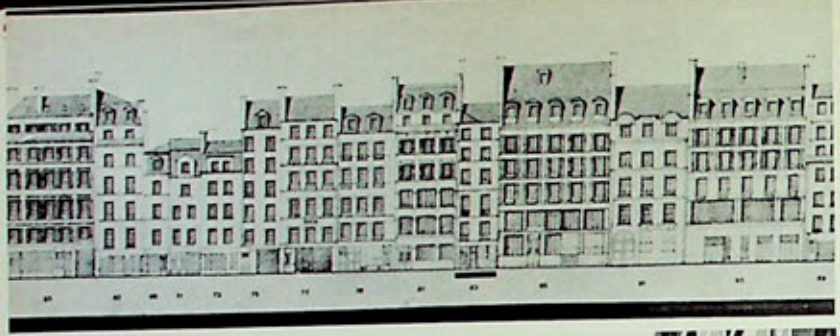
Interrogeons d'abord l'opinion publique. Modifier l'un des éléments les plus originaux du centre de Paris c'est tout de même un événement, et l'opinion publique, lente à se mettre en mouvement, a fini par s'y intéresser. Laissons de côté les prises de position politiques, inévitables dans une question qui met en jeu tant d'intérêts, et examinons la presse.

Elle n'a été abondante qu'à trois reprises, en décembre 1963, en décembre 1966 et surtout au printemps 1968, à l'occasion de discussions au Conseil municipal.

Le rôle du centre des villes en général et le rôle des centres anciens dans les grandes villes en expansion, n'a pour ainsi dire jamais été abordé que pour mémoire. C'était pourtant la question décisive. N'est-il pas un peu rapide de dire que les Halles sont le centre de Paris? Certes, Molière, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais y sont nés, Henri IV y est mort, mais à l'époque, les Halles, c'était la zone —, et non pas le cœur de Paris. Existe-t-il d'ailleurs *un* centre de Paris? Le centre intellectuel, c'est le Quartier latin ou Saint-Germain-des-Prés; le centre des affaires, c'est l'Opéra; le centre de la mode et du cinéma, ce sont les Champs-Elysées; le centre du meuble, c'est le Faubourg Saint-Antoine, etc. Et si on additionne tous ces centres, on s'aperçoit qu'on retrouve Paris tout entier, ou du moins le Paris d'avant Haussmann, que délimitait le mur des fermiers généraux. Si centre il y a, n'est-ce donc pas Paris par rapport à une plus vaste agglomération, celle que constituent la proche et la grande banlieue, (regroupées dans le District)? Si les Halles ne sont qu'un des éléments du grand centre du grand Paris, comment concevoir son organisation sans une vue d'ensemble? N'est-il pas étonnant que la presse n'ait pas répondu à ces questions et n'ait pas parlé de la rénovation de villes étrangères, telle Stockholm, et n'est-ce pas là le signe de la lenteur avec laquelle l'opinion publique prend conscience du monde contemporain?

Un deuxième thème a été également un peu

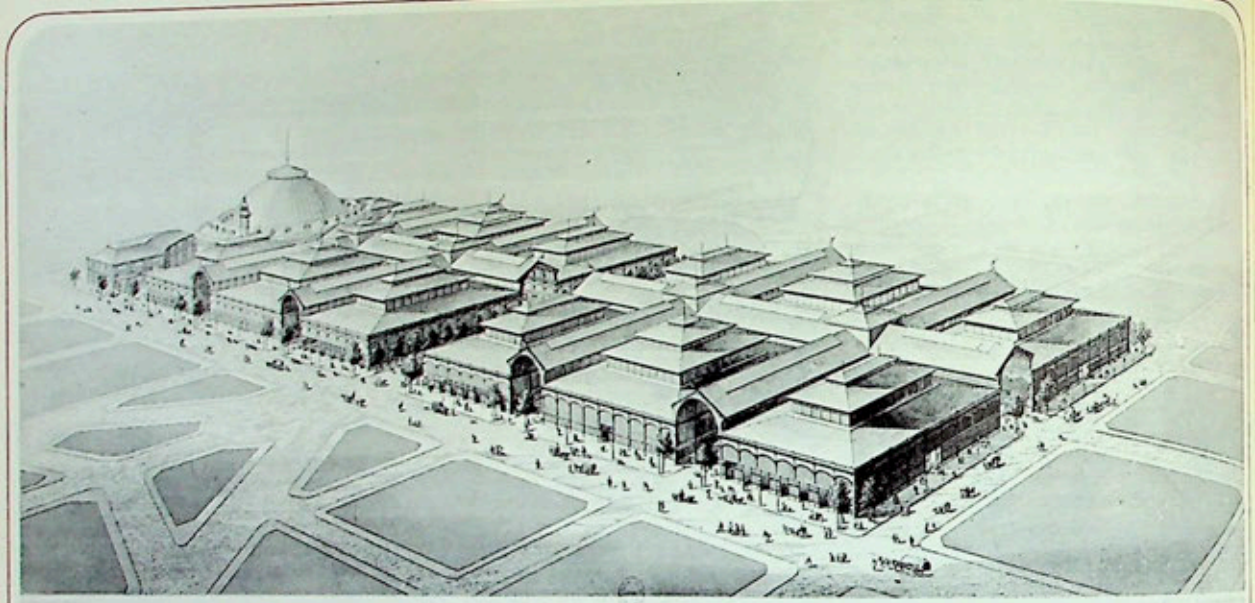




escamoté: celui des espaces verts. Espace vert est une de ces expressions commodes qui évitent de préciser sa pensée. Il faut des espaces verts, mais lesquels? Un jardin du Luxembourg? une promenade? Un mail? Des arbres? Un terrain de sport? Pas de réponse.

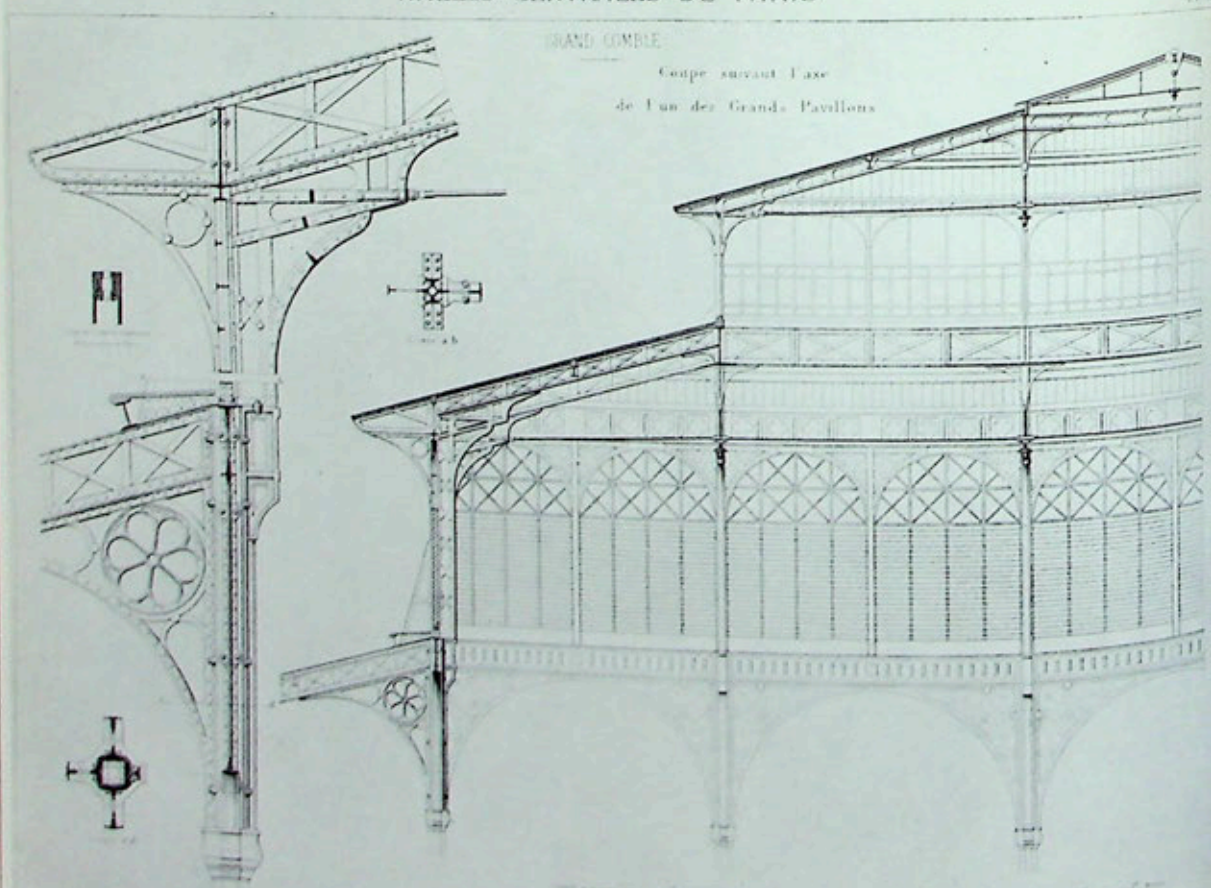
Un troisième thème a été plus largement traité: celui du ministère des Finances. Pauvre ministère des Finances, il est vraiment le mal-aimé. Pas une voix ne s'est élevée en sa faveur. Ce n'est pas qu'abandonner 120 000 m² au fisc dans un programme surchargé soit très réjouissant. Ce n'est pas

1 De l'autre côté du boulevard de Sébastopol, on situe le « plateau Beaubourg », dégagé par les démolitions de 1934. Cette partie orientale du quartier des Halles ne s'y rattache que d'une manière théorique : en fait, épargnée par les remaniements du XIXe siècle, elle est restée l'un des quartiers à la fois les plus vieux et les plus sordides de Paris. Bien que la richesse de son histoire n'ait rien d'aristocratique, il s'y mêle beaucoup de souvenirs dont le plus frappant est celui du massacre de la rue Transnonnain (aujourd'hui, rue Beaubourg). Le quartier a conservé presque intact le réseau nord-sud de ses rues et, en particulier, la rue Quincampoix, où demeurent encore d'assez nombreuses maisons du XVIIe et XVIIIe siècle. Un relevé complet des façades a été fait par l'architecte Claude Charpentier, qui s'inspirait des dessins du même type faits entre 1832 et 1834 par Davioud, lors du percement de la rue de Rivoli. 2 La réalité de la rue Quincampoix est moins séduisante que ses dessins : le délabrement des maisons est si avancé qu'on se demande si une restauration est possible, dans nombre de cas. Par ailleurs, certains immeubles ont été rebâtis au XIXe siècle sur un alignement en retrait qui brise l'unité de la rue (on aperçoit ici la partie nord de la rue, la maison à droite est le No 93). 3 Sur l'immense plateau Beaubourg, la rue Brisemiche (ici, Nos 18 et 20) reste comme le témoignage d'une ville médiévale à peu près complètement disparue. La maison de gauche est bâtie à pans de bois sur des piliers de pierre. Coiffée d'un toit en bâtière transversale, elle présente sur la rue un pignon et demi, trace de l'ancien alignement. Les maisons voisines, de construction très médiocre, remontent au XVIe ou au XVIIe siècle. De part et d'autre, des immeubles plus récents (celui de droite date des années 1930) achèvent de briser l'atmosphère du quartier. Toutefois, c'est au milieu de cette vétusté et de cette incohérence qu'on trouve quelquefois des restes remarquables : juste derrière l'immeuble de droite se situe le No 32 rue Saint-Merry, dont l'escalier est réputé.



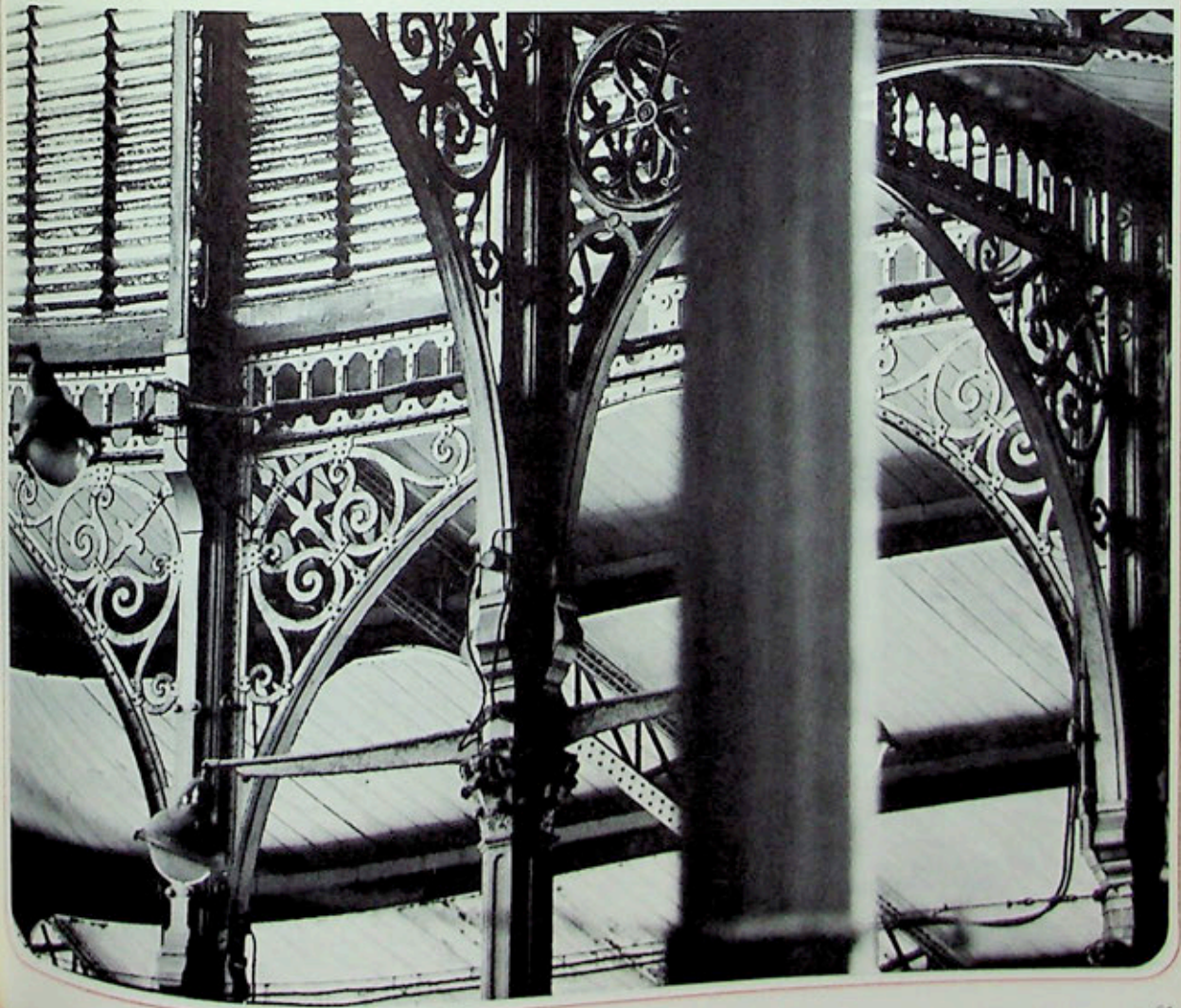
VUE PERSPECTIVE À VOL D'OISEAU

HALLES CENTRALES DE PARIS



GRANDS PAVILLONS — DÉTAILS DES COMBLES

1 *La rue cavalière des Halles de Paris, tirée de l'album publié par la Ville sous le Second Empire, montre l'ensemble des « carreaux » et des rues qui les sectionnent — en deux groupes, de part et d'autre de la rue Baltard. Seul le groupe oriental a été terminé sous le Second Empire (dans la partie occidentale, quatre des six pavillons ont été construits ; puis, après l'incendie et la réédification de la Halle au blé, on a refait les immeubles donnant sur la rue du Louvre (1888) ; enfin, en 1936, on a complété l'enveloppe de la Bourse du commerce). Baltard, l'architecte des nouvelles Halles, ne les construisit pas sans déboires : les travaux, entrepris en 1847, s'interrompirent en 1851 où le premier pavillon, à peine achevé, fut l'objet des plus vives critiques. On lui reprochait sa lourdeur et on le baptisa même « la forteresse », par une allusion ironique aux « forts des Halles ». Napoléon III, raconte Haussmann dans ses mémoires, voulut renvoyer Baltard et ordonna la destruction de l'édifice à peine achevé. « L'Empereur, ajoute Haussmann, enchanté de la Gare de l'Est, qui venait d'être achevée par M. Armand, ingénieur-architecte de la Compagnie, concevait les Halles centrales construites d'après ce type de hall couvert en charpente de fer, vitré, qui abrite le départ et l'arrivée des trains. — « Ce sont de vastes « parapluies » qu'il me faut : rien de plus ! » me dit-il... en m'esquissant, par quelques traits de crayon, la silhouette qu'il avait en vue. » Finalement, sur cette proposition, Baltard, hostile à l'architecture de fer, en devint le représentant le plus brillant, et construisit l'extraordinaire ensemble des Halles, resté l'une des œuvres les plus marquantes du siècle dernier.* **2** *Cette coupe, extraite de l'album de Baltard, montre le détail de la charpente de fer reposant sur les colonnes de fonte. Les arceaux de métal sont maintenus par des ceintures de tirants d'acier qui raidissent la construction. Les remplissages légers se limitent aux toitures et aux persiennes, assurant une ventilation permanente. Le reste est totalement vitré.* **3** *Le même détail, photographié dans l'un des pavillons, montre l'extrême élégance du dessin de Baltard qui, abandonnant totalement le vocabulaire classique dont il avait l'habitude, a su trouver des ornements adaptés à la charpente de fer : il n'est jusqu'aux corbeilles des chapiteaux composites qui ne se chargent d'un fleuron. La force des accents verticaux, la dureté de leur graphisme, contraste avec la transparence des arcatures dont elle souligne la légèreté ; et le jeu habile de cette opposition se résout sur les pentes faibles des toitures en lanternon — rythmées, elles, sur un triple mouvement descendant, dont l'ampleur est progressive.*



non plus que ledit ministère ait fait un grand effort pour dire à quoi correspondaient ces 120 000 m². Il faut cependant reconnaître qu'une partie au moins des activités d'un ministère des finances relève sans doute des fonctions centrales d'une capitale, et qu'elles sont liées aux banques et aux établissements financiers qui sont installés à proximité des Halles. Mais dire que ce ministère a besoin de 120 000 m², ce n'est rien dire. A partir du moment où il est décidé d'inclure les Finances dans les Halles il faut préciser aux architectes la nature des services transférés, le nombre

des fonctionnaires, et il faut étudier la possibilité de simplifier, d'alléger, de moderniser les structures des services. On s'apercevra alors que 120 000 m² ne sont peut-être pas nécessaires, que 80 000 ou 60 000 m² sont suffisants. Il faut le savoir avant de faire établir le plan d'aménagement du quartier, si l'on ne veut pas fausser toutes les perspectives. Mais le grand cheval de bataille a été, sans conteste, la sauvegarde du caractère historique du centre de Paris. Les quatre cinquièmes des articles consacrés aux Halles l'ont été à son passé et à ses trésors historiques.

L'idée la plus répandue est que les Halles sont un beau quartier caché par les cageots, que les témoignages d'une architecture ancienne y sont nombreux, uniques et irremplaçables. Des expositions, des publications se sont succédé pour révéler ces trésors que « le barbouillage des façades dissimule aux yeux du passant pressé et bousculé ». On nous a ainsi montré des dizaines de portails, de balcons, d'escaliers, de mascarons, mais pas un seul bâtiment complet (à l'exception, bien sûr, des églises Saint-Eustache, Saint-Merry, Saint-Leu, de la fontaine des Innocents et des pavillons de Baltard). L'autre idée répandue c'est que l'architecture des Halles n'a peut-être rien d'exceptionnel, mais que le tissu urbain est remarquable, qu'il est à la mesure de l'homme: ces petites rues étroites et sinueuses, propices à la marche à pied, à la flânerie, bordées de façades médiocres mais homogènes, créent un quartier intime. Or, ayons le courage de le dire, les Halles sont un quartier triste, presque sordide, dont 80 % des constructions datent du XIXe siècle, et qui n'inspire pas du tout le goût de la marche à pied. La rue Quincampoix, même restaurée, ne sera jamais une belle rue, quelle

1 *Détail de la clé d'une arcade cochère. Le visage de femme stéréotypé, d'inspiration antique, s'accompagne d'une double draperie symétrique remplissant les écoinçons. Au-dessus, on aperçoit les mutules d'une frise dorique : tous éléments caractéristiques d'une construction de la fin du XVIII^e siècle, réalisée ici en plâtre et avec une ornementation très simple.*

2 *Détail de l'élévation du 4^e étage d'un immeuble, 36 boulevard de Sébastopol : la baie en plein cintre et les fausses niches qui l'encadrent reprennent le thème illustre de la baie palladienne, mais enrichie par les petits frontons à ornements de bilboquets et par la lourde clé de l'arc principal en console renversée, que surcharge encore une coquille à volute. Tout ce détail maniéré et impur n'en est pas moins très gracieux et infiniment pittoresque.*

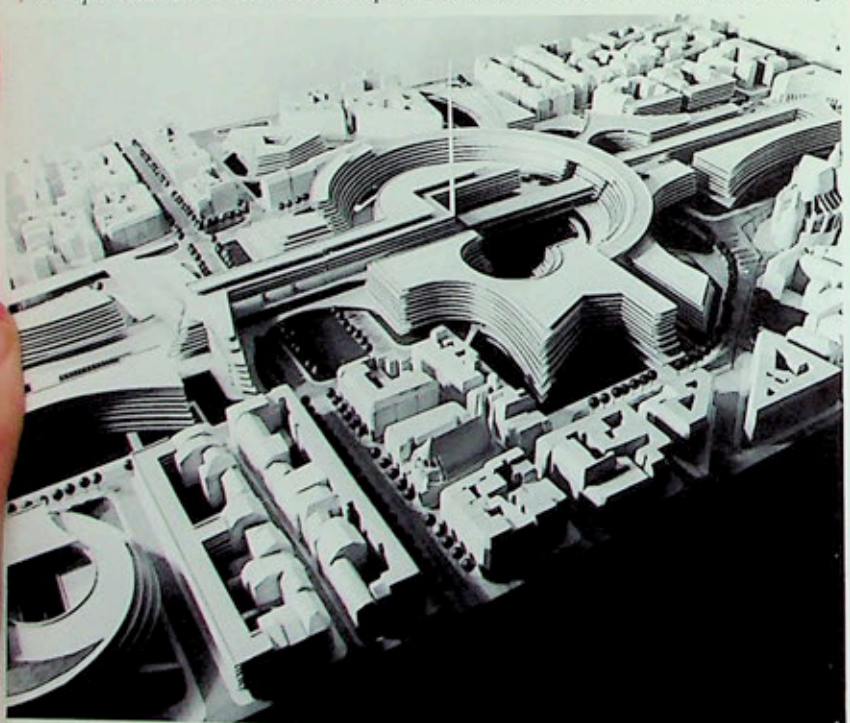
3 *A la croisée de deux rues intérieures, entre les pavillons des Halles, le marché aux fleurs se tient dès le milieu de l'après-midi : lorsque les « abris souverains » de Baltard auront perdu leur rôle, à quoi serviront ces vastes volumes aérés ? On est tenté d'y imaginer beaucoup de choses — certaines farfelues, comme une immense serre chaude ou une volière... — d'autres plus pratiques, comme l'installation d'une école d'architecture qui élaborerait ici même des projets de remodèlement du quartier. Quelle que soit la solution choisie, la souplesse de la construction est telle qu'il sera toujours possible de l'adapter à un besoin nouveau. Mais il reste qu'il est presque impensable de détruire l'un des ensembles les plus illustres d'architecture de fer — cette autre « galerie des machines » qui, à elle seule, vaut dix fois le reste du quartier.*

que soit la beauté de certains détails, et aussi jolis que soient les relevés au trait de M. Charpentier.
Cet enthousiasme un peu exagéré pour tous ces balcons, tous ces portails, n'est-il pas l'envers d'une méfiance envers l'architecture moderne, sa sécheresse, sa pauvreté, d'une inquiétude vague que la rue Quincampoix laisse la place à quelque nouvel immeuble administratif analogue à celui du boulevard Morland. Mais comment l'architecture moderne pourra-t-elle se développer si on lui oppose toujours ses échecs? Cet amour pour ces vieilles rues étroites, ce vieux tissu urbain n'est-il pas l'envers d'une autre méfiance envers la Ville moderne, encore si peu connue, si peu maîtrisée, encore si étrangère à nos habitudes? De nombreux articles expriment la crainte que les Halles soient remplacées par un Brasilia, décrit à tort comme une ville froide, inhumaine. Mais comment maîtriserons-nous cette Ville, si nous ne trouvons en nous la confiance suffisante pour commencer de l'édifier?
Le choix entre rénovation et restauration est d'ailleurs un problème mal posé. Ce n'est pas une question de principe mais de nécessité. Il faut garder de la vieille ville tout ce qui est encore intelligible, les structures encore utiles et vivantes, et détruire ce qui est mort, ce qui n'a plus qu'une valeur documentaire sur un genre de vie révolu. Il suffit de rendre au Marais sa première fonction, résidentielle, pour qu'il redevienne intelligible. Privé de la seule fonction qu'il ait jamais eu, le quartier des Halles risque fort de ressembler à un vaste magasin de pièces détachées. Peut-être les vieux chemins, ceux de Saint-Denis et de Saint-Martin, de Montmartre et de la route des poissons, peut-être aussi le tracé de la vieille enceinte de Philippe Auguste resteront seuls intelligibles après le départ des Halles. Peut-être d'autres structures anciennes pourront, devront être conservées. La réponse ne sera donnée que par l'étude du rôle de ce quartier dans le centre de Paris.
Mais de toute façon il faut user de la restauration avec mesure et prudence. Elle coûte très cher, elle exige des spécialistes qui sont peu nombreux. En dispersant dans tout Paris l'effort de restauration on risque de ne jamais rien restaurer complètement. Pourquoi ne pas faire porter tout l'effort sur le Marais, bien long à reprendre son vrai visage? Pourquoi ne pas se servir des « trésors des Halles », de ces escaliers, de ces portails, de ces plafonds qu'on nous a montrés, et dont certains sont, en effet, de grande qualité, pour compléter des ensembles du Marais? N'est-ce pas là un premier moyen pour concerter l'aménagement des Halles et la remise en état du Marais? Pourquoi aussi ne pas créer un musée des Halles, qui conserverait, au cœur de ce quartier rénové, les souvenirs de son passé, si vivant et si varié? Mais, dira-t-on, les églises de Saint-Eustache, de Saint-Merri ont besoin d'un entourage. Il faut leur conserver un cadre d'époque. C'est l'idée d'une architecture d'accompagnement, qui est bien la voie la plus stérile qui soit, et qui est sans doute à l'origine de la lenteur avec laquelle le Marais ressuscite. Il faut accepter la coexistence des styles, ou renoncer à réorganiser Paris. Nous ne pouvons ni tout détruire, ni tout conserver; d'ailleurs, qui n'a admiré dans certaines abbayes, l'association du gothique le plus pur et du Louis XV le plus élégant? Saint-Eustache n'est-elle pas l'église la plus composite de Paris, pour parler comme les guides? Souffre-t-elle davantage de la proximité des pavillons de Baltard ou des taudis de la rue du Jour?
Si nous n'acceptons pas l'idée de juxtaposer des styles, aucune solution ne pourra jamais être donnée au problème du raccord des Halles rénovées aux quartiers avoisinants. Ce problème de la greffe, passé sous silence, est pourtant déterminant. Il suppose que l'on échappe au carcan haussmannien des quatre rues qui délimitent les Halles: rue du Louvre, Etienne-Marcel, Beaubourg-Renard et Rivoli, il suppose que des liens organiques (et pas seulement une harmonie de volumes) soient trouvés avec les territoires voisins. La solution du raccord avec le Marais se trouve peut-être dans la rue Jacques Callot, dont l'un des côtés est composé par des cours éventrées, transformées avec une grande liberté en façades. Pourquoi ne pas faire disparaître tous les immeubles hideux des rues Beaubourg et Renard, et ouvrir les cours des vieilles demeures du Marais?
Cet intérêt porté par l'opinion publique au passé des Halles serait moins gênant, serait même un facteur très positif s'il s'accompagnait d'un intérêt égal porté à l'avenir de ce quartier et à celui de Paris. Il y a quelque chose de désolant à voir la difficulté que nous avons à concevoir l'aménagement des Halles autrement qu'à partir de ses structures anciennes, pourtant vidées de toutes fonctions.
Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que l'administration et le Conseil municipal aient commis un certain nombre d'erreurs. Ce sont nos erreurs, les erreurs de toute une société qui n'a pas encore maîtrisé toutes les transformations par lesquelles elle passe.
De 1958, date à laquelle a été prise la décision d'installer les Halles en dehors de Paris, à 1968, date de leur départ effectif, dix ans se sont écoulés. Comment ont-ils été utilisés? De 1958 à 1963, la seule préoccupation a été d'organiser le départ des Halles, ce qui n'était pas, il faut en convenir, une mince affaire. Si, dès le 6 février 1959 était créé le marché de la Villette, pour la viande, c'est seulement le 13 juillet 1962 qu'était décidée la création du marché de Rungis pour les fruits et légumes.
Aussi n'est-ce qu'en mars 1963 qu'un mémoire du Préfet au Conseil municipal pose officiellement le problème de la rénovation du quartier des Halles. En décembre, au cours de sa session, le Conseil municipal refuse de prendre en considération les études déjà réalisées par l'architecte Raymond Lopez et par Maurice Rotival, et décide la création d'une société civile d'étude pour l'aménagement des Halles. Deux années, 1964 et 1965, sont consacrées à mesurer toutes les conséquences du départ des Halles sur le quartier qu'elles occupaient, et à définir le périmètre où ces conséquences seront les plus sensibles.
C'est là la première des erreurs qui vont aboutir à l'échec des six projets de 1968: le problème n'est perçu que comme un sous-produit, en quelque sorte, du départ des Halles, et non pas comme une des clés de la restauration du centre de Paris.
Cette première erreur en entraîne une seconde: le choix du périmètre d'intervention précède le choix des nouvelles fonctions attribuées au quartier et se trouve déterminé par la recherche d'un équilibre entre les conséquences du départ des Halles et le coût financier de l'opération. Les discussions qui opposent en 1966 l'administration, qui souhaite un périmètre restreint de 26 hectares, et le Conseil municipal, qui veut un périmètre plus vaste de 43 hectares, sont secondaires. Un compromis est trouvé le 23 décembre: le périmètre d'intervention sera de 32 hectares (portés à 35,4 hectares en 1967), les 43 hectares devant constituer une zone d'aménagement différé (ZAD). C'est un compromis sur un détail. Le véritable périmètre d'intervention (sans que cela signifie qu'il ait fallu tout détruire, ou tout rénover) aurait dû s'étendre jusqu'à la Seine, et briser le carcan des quatre rues dont on parlait plus haut.
Au début de l'année 1967, l'administration procède à une double consultation. Premièrement elle soumet à cinq architectes (MM. Arretche, Charpentier, Faugeron, Marot et de Marien) un programme provisoire, avec trois variantes, et leur demande des projets qui permettront de préciser les possibilités ou les impossibilités du programme. Il s'agit d'établir des modèles. Le programme a été établi à partir d'une estimation approximative du nombre de m² (de 700 000 à 830 000 m²) qu'il faut construire pour permettre une rentabilité de l'opération. Ces m² sont répartis entre des logements et hôtels (320 000 m²), des commerces (180 000 m²), des bureaux (200 000 m²), des équipements généraux et culturels (130 000 m²). La première variante prévoit 300 000 m² de bureaux dont 200 000 pour le ministère des Finances, la seconde prévoit également 300 000 m² de bureaux, mais réservés à un centre international des affaires; la troisième donne 300 000 m² aux équipements généraux et culturels. Tandis que les architectes pressentis, auxquels, à la demande du ministère des Affaires culturelles, est venu se joindre l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA), se mettent à l'œuvre, l'administration demande aux différents ministères d'indiquer les établissements publics qu'ils souhaitent voir implanter aux Halles.
Cette double consultation, logique par rapport à la démarche initiale, était en fait une double erreur. La première consiste à croire qu'un architecte peut faire d'un programme imprécis un programme précis. Or l'architecte n'est pas un magicien, mais un artisan. Il n'invente rien, il ne fait que traduire des besoins en formes, en espaces, en structures. Pour réaliser les modèles attendus, il aurait fallu que l'on dispose de beaucoup de temps et de toute une équipe d'urbanistes, de sociologues et d'économistes. Tel n'était pas le cas. La deuxième erreur est de demander aux différents ministères leurs besoins

La rue du Jour est coincée entre Saint-Eustache. On a voulu y dessiner un périmètre de rénovation, dont il faut bien avouer que l'intérêt est très discutable : peu de maisons sont frappantes le long de cette voie secondaire. Différentes constructions ont déjà suffisamment altéré, par ailleurs, le caractère de la rue pour qu'on ne s'embarrasse pas trop de scrupules : on a commis ici l'erreur de croire que l'ancienneté — pour ne pas dire la vétusté — pouvait tenir lieu de qualité.

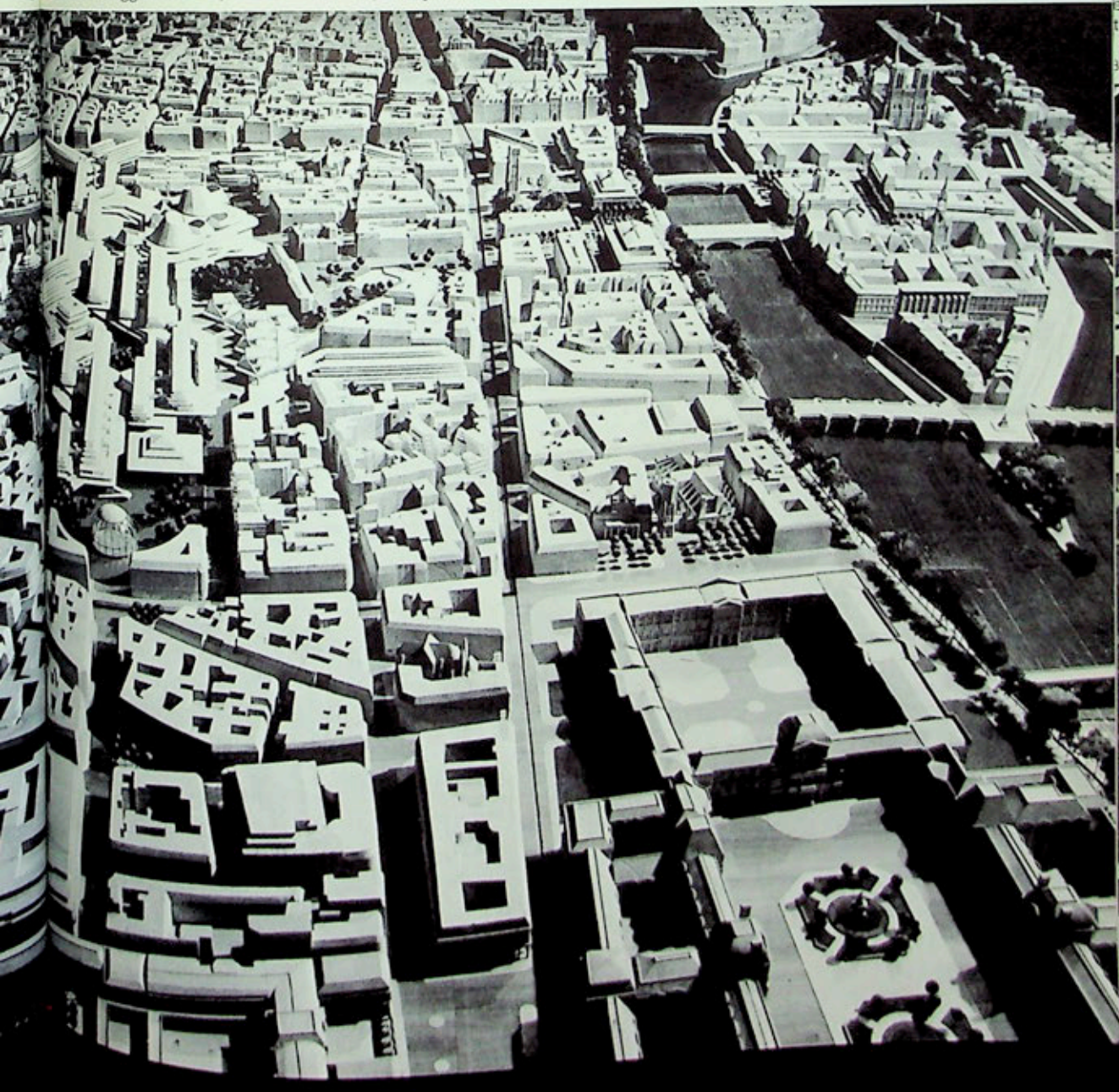
PAPIERS FICELLES
OUTILLAGE
DE BOUCHERIE
CHARCUTERIE

avant même de savoir quelles fonctions on entend réserver au Centre de Paris.
A la session de juillet 1967, le Conseil municipal se trouve ainsi devant des maquettes portant sur un programme qui entre-temps a été modifié. De plus, de nouveaux calculs ont montré que la rentabilité de l'opération ne serait obtenue qu'avec 900 000 m²... Il est donc décidé de demander aux mêmes architectes de présenter de nouveaux projets, sur un programme d'une densité plus élevée, à vocation culturelle dominante. Il ne s'agit plus cette fois d'une simple consultation, aidant à préciser la nature même de l'opération, mais d'un concours. Les architectes devront remettre un avant-projet d'aménagement permettant de procéder au choix de l'architecte urbaniste en chef, responsable de la conduite de l'opération. Plus sage a été la municipalité de São Paulo au Brésil. Consciente de l'impossibilité de réunir en quelques semaines tous les éléments d'appréciation que réclamait l'établissement du plan directeur de la ville, elle s'est contentée de demander aux onze agences concurrentes d'exposer par quelle méthode et avec quelle équipe elles entendaient préparer ce plan directeur et conduire les opérations de rénovation.
Si encore le programme imposé aux architectes parisiens avait été débarrassé de toutes ses ambiguïtés! Le périmètre et les zones de restauration et de rénovation avaient été définis, nous l'avons vu, avant toute idée de l'utilisation possible. De plus, les 35,4 hectares étaient divisés en deux zones opérationnelles, l'une de 17,80 hectares et l'autre de 17,60 hectares. 421 000 m² devaient être construits sur la première zone et 479 000 m² dans la seconde. Les besoins retenus, exprimés en m², ne correspondaient souvent qu'à des souhaits, qui ne verront jamais le jour, faute soit de financements soit d'une réelle nécessité. En ce qui concerne les équipements publics, seuls avaient une chance d'être réalisés le ministère des Finances, la bibliothèque d'information, l'école d'architecture, le centre national d'art contemporain, la maison du théâtre, le centre de recherches musicales. Tout le reste, rectorat, université permanente, marché aux fleurs, etc., relevait de l'hypothèse de travail ou du vœu pie. De plus ce programme accumulait les impératifs contradictoires: il fallait faire à la fois un ensemble monumental qui témoignât de la force créatrice du XX^e siècle et un quartier humain, mesuré, traditionnel, il fallait que l'architecture soit à la fois audacieuse et harmonisée aux vieilles maisons voisines, il fallait que le nouveau quartier forme un tout, se suffisant à lui-même, et qu'il soit ouvert sur les quartiers qui l'encerclent. Enfin, et c'est plus grave, il ne tenait aucun compte du plan directeur de Paris, il ne se reliait à aucune vue d'ensemble du centre de Paris.
« Ces études auraient dû permettre un choix sur le parti à retenir... elles laissent dans l'ombre quelques-uns des problèmes fondamentaux de l'urbanisme du centre de Paris »,



1-2 *Six projets d'aménagement des Halles furent présentés au Conseil municipal en mars 1968. Tous victimes, chacun à sa manière, d'un programme contradictoire, surchargé et incomplet. Deux de ces projets, ceux de MM. Charpentier et Faugeron, ont frappé l'opinion, car ils allaient à l'extrême de deux tendances. Celui de M. Charpentier avait comme raison d'être la restauration de tout ce qui peut être restauré. La restauration intégrale ou presque. Le problème du raccord avec les quartiers avoisinants disparaissait, mais aucun des problèmes du centre de Paris n'était résolu ni même abordé. Celui de M. Faugeron (1) répondait à un souci et à un seul: témoigner pour les générations futures de la puissance créatrice de notre génération. Une composition toute en courbes faisait d'un quartier un seul monument, une vaste sculpture incrustée au cœur de Paris. Le projet de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA) (2), résultat d'un très intelligent effort de réflexion, a davantage retenu l'attention des spécialistes que celle du grand public. Un ensemble de superstructures sur un réseau de fûts implantés suivant une trame carrée de 24 m remplaçait la composition de caractère monumental par une structure vivante et organique, qui avait l'avantage de permettre, le cas échéant, d'étendre l'opération aux quartiers voisins et d'intérer toute modification du programme. Mais prisonnière malgré tout d'un programme dont elle avait perçu les limites et les impasses, l'AUA n'a pas réussi à se dégager complètement de la notion d'un quartier en soi et n'a pas eu le temps d'intégrer au grand centre de Paris son projet pourtant plus ouvert que tous les autres.*

écrivait le Préfet dans le mémoire transmettant au Conseil municipal les projets des six architectes. Il faudrait ajouter que ces études montrent la nécessité pour les architectes d'avoir une bonne commande!
De tout ceci, l'administration, les élus parisiens, le Conseil municipal ont pris, plus ou moins nettement, conscience en mars dernier. Le 13 mars, le Conseil municipal écartait les projets d'architecture, le programme qui leur avait servi, et demandait qu'au préalable soient étudiées des options d'urbanisme. Ces options doivent être soumises prochainement au Conseil municipal. Espérons qu'elles ne seront pas un simple remaniement du programme précédent, qu'elles s'accompagneront d'une méthode d'analyse du problème plus complète et plus logique.
Cette méthode, on peut, sans trop de présomption, en esquisser les grandes lignes:
- les Halles doivent être traitées comme un élément du centre de Paris, lui-même centre d'une vaste agglomération;
- la rentabilité de l'opération n'a de sens qu'inscrite dans le cadre de l'ensemble de la reconquête de Paris;
- périmètre et fonctions doivent être définis en même temps. De toute façon, le périmètre doit être ouvert, et préparer des liens organiques avec les quartiers du Marais, du Louvre et du Sentier, et s'étendre jusqu'à la Seine;
- zones de rénovation et de restauration doivent être définies après le choix du périmètre et des fonctions;
- les programmes doivent être aussi précis que possible, et ne pas s'exprimer seulement en m². Ils doivent correspondre à des financements assurés. De ce point de vue le programme de la bibliothèque d'information est exemplaire;
- les programmes doivent être ouverts. N'oublions pas qu'il est prévu que les travaux dureront de 15 à 25 ans. Cela ne nous conduit pas très loin de l'an 2000!
- un effort doit être fait pour ouvrir le public aux possibilités et aux réalisations de l'architecture moderne. Le rôle de la TV pourrait être primordial. A côté de son émission « chefs-d'œuvre en péril », que ne programme-t-elle une émission « chefs-d'œuvre à construire »?
Qu'il soit permis de conclure par un rêve. Dans le cadre de la réforme de l'enseignement de l'architecture, l'Ecole des Beaux-Arts doit éclater en quatre écoles d'architecture, qui auront chacune leur originalité, leurs caractères spécifiques. C'est l'une d'elles qui sera installée aux Halles. Pourquoi ne pas l'installer dès maintenant dans les pavillons de Baltard et lui confier, en liaison avec les organismes intéressés, la tâche d'étudier tous les problèmes d'urbanisme et d'architecture (aussi bien ancienne que moderne) que pose la réorganisation du centre de Paris? Ainsi serait évité le risque de « squatterisation » des Halles, ainsi serait donnée à la nouvelle génération d'architectes français une superbe occasion de se former à la meilleure des écoles, celle d'une grande commande.



BAUHAUS

Suite de la page 22

grande réputation). Pourtant, en février 1928, le « Bauhaus » va passer par une grave crise de croissance, qui amène la démission de Gropius, Moholy-Nagy, Bayer et Breuer. Hannes Meyer devient alors directeur de l'école et, Albers étant resté, il ajoute à son cours ceux de Schmidt, qui enseigne la typographie, et de Schlemmer, qui a la charge de la sculpture et du ballet. En même temps, Kandinsky et Klee débutent leur cours de peinture. Mais ce renouvellement artistique ressemble en pratique à un abandon de l'unité art et technique — tant souhaitée par Gropius — au profit d'un enseignement plus théorique où les disciplines artistiques se placent parallèlement avec la psychologie et l'économie politique.

L'enseignement propédeutique a dès lors moins de cohérence. A côté des exercices tactiles, hérités de Johannes Itten, et des études de développement de volumes que continue Albers, on trouve les expériences de Schmidt et de Hirschfeld-Mack dans le domaine de la mise en page (les lois du contraste y sont si admirablement comprises qu'il semble aujourd'hui encore que les graphistes publicitaires ne soient pas allés plus loin). Mais on trouve aussi les leçons d'Oskar Schlemmer sur la proportion du corps humain, l'anatomie, le rythme de la danse, et les deux enseignements particuliers de Kandinsky et de Klee: Kandinsky, pour sa part, se livrait à une recherche complexe dans le domaine des rapports de la couleur avec la forme. Il avait établi une relation entre les trois formes fondamentales (carré, triangle, cercle) et les trois couleurs primaires (rouge, jaune, bleu), proposant par conséquence une série de variations formelles qui étaient aussi des variations colorées. Quant à Paul Klee, son enseignement théorique couvrait d'une manière synthétique l'ensemble des problèmes de la peinture: au premier stade, il en étudiait les éléments (dessin, lumière, couleur), puis il passait à l'analyse de la composition, de la structure et de l'organisation de la toile, enfin il parvenait aux notions de mouvement et de rythme, à partir desquelles on débouchait sur un vocabulaire formel véritablement élaboré (« quand j'ai eu à enseigner, confiait-il, j'ai été obligé de clarifier ce qu'auparavant je faisais la plupart du temps inconsciemment... »).

On ne peut manquer de relier les conflits et les discordances internes du « Bauhaus » après 1928 au climat politique défavorable de l'Allemagne pré-hitlérienne, dont la tension devait peser lourdement sur une minorité d'artistes: certains aspects de leur œuvre — que ce soient les masques inhumains de Schlemmer, les mécaniques dérisoires de Klee ou l'éclatement des formes chez Kandinsky — avouent une angoisse véritablement métaphysique et une profonde solitude dans un monde hostile. Ce n'est que dans les tout derniers semestres — lorsque (la pression politique se faisant de plus en plus forte) Hannes Meyer a fini par demander asile à l'U.R.S.S. avec une partie de ses étudiants —, ce n'est qu'à ce moment, sous la direction de Mies van der Rohe, que l'école retrouve une certaine cohérence. Elle tient sans doute à la personnalité même du dernier directeur, dont l'architecture est parfaitement en accord avec l'enseignement de Josef Albers: si Mies van der Rohe ne parle pas de l'« activation du négatif », c'est bien lui pourtant qui dira « less is more » et « almost nothing ». Cet idéal de purisme redonne aux dernières années du « Bauhaus » son unité.

Il reste que, dans le manque de cohérence des enseignements à un moment donné aussi bien que dans la série de conflits qui ont opposé Johannes Itten à Gropius, puis provoqué le départ de toute l'équipe Gropius, Moholy-Nagy, Bayer et Breuer — remplacés par des hommes tels que Hannes Meyer et Hilberseimer, plus politiciens qu'artistes — et obligé enfin ces derniers à partir, on saisit l'essence des problèmes du « Bauhaus »: on a voulu restaurer « l'homme complet », on a voulu réconcilier l'artiste avec le monde, en le reliant à l'artisan et en l'adaptant à l'industrie — mais c'était là un problème difficile, dont la solution ne pouvait être que longue à trouver. Elle exigeait tout d'abord que le monde lui-même évoluât et qu'ensuite l'artiste fît toutes ses expériences dans un vocabulaire nouveau pour lui — cette propédeutique d'un monde futur était nécessairement difficile. Avoir eu le courage de l'affronter donne au « Bauhaus » toute sa valeur, même si l'on peut trouver dans sa ligne de conduite certaines hésitations.

Ces hésitations, indéniablement, tournent autour d'un seul et même problème: celui du « style Bauhaus ». Bien que Gropius en ait toujours refusé l'idée, le « Bauhaus » avait bien — dans ses mauvais moments — un « style », qui était moins industriel que machiniste. Il y avait là un goût pour les formes schématiques et pour l'accentuation des effets de montage qui limitait la portée du mouvement. Gropius a contesté l'enseignement de Itten parce qu'il était trop personnalisé, parce qu'il visait plus au développement de la sensibilité visuelle de l'individu qu'à l'apprentissage des formes et des matériaux industriels. Mais Moholy-Nagy lui-même fut remis en cause car son enseignement restait un enseignement formel et non technologique: pour lui, la technologie était le premier pas vers une esthétique. En voulant objectiver la création, les fondateurs du « Bauhaus » ont attribué à la science et au raisonnement des facultés excessives: l'expérience n'a pas été sans démontrer qu'en tout état de cause on finissait toujours par aboutir à un choix esthétique — c'est-à-dire, à la limite, à une philosophie, comme celle de Johannes Itten dont l'enseignement épanouissant se reliait à un mysticisme oriental, partagé aussi bien par Schlemmer et par Kandinsky...

C'est donc sur un problème de contenu que le « Bauhaus » a échoué: sa philosophie n'était que logique et analytique. L'œuvre créée s'en est ressentie: elle est restée morcelée, elle n'est jamais parvenue à une synthèse des matériaux employés et des formes mises en jeu. La liaison, le passage, l'articulation des formes, des masses et des couleurs, la mélodie du dessin sont des points qui échappent à l'analyse et que le « Bauhaus », de ce fait, n'a pas réussi à comprendre: ses productions ne sont pas exemptes de heurts et seule l'exagération du graphisme parvient à maintenir des formes dissociées. Ce manque de continuité, qui est presque un manque de musicalité, de « phrasé », est la faiblesse profonde du système — tout l'art, peut-être, étant dans la liaison, dans un chromatisme que l'art 1900 avait poussé à l'extrême mais qu'inversement, le modernisme a oublié. « Enchaînement » et « intégration », pour parler le vocabulaire de Kaufmann (« Von Ledoux bis Le Corbusier »), sont absents. Il suffit de comparer le bâtiment du « Bauhaus », de Gropius ou l'ensemble du Weissenhoff de Stuttgart à n'importe quelle œuvre d'Alvar Aalto, de Mendelsohn ou de Scharoun et on comprendra les limites de l'expérience de Dessau: la technologie n'est pas une réponse suffisante au problème de l'art, elle ne peut être que le moyen nécessaire à un art, c'est-à-dire au dialogue constant entre pensée intellectuelle et pensée visuelle. C'est là que l'enseignement de Johannes Itten était primordial: il parvenait tout à la fois à définir la logique des matériaux et à développer intuitivement le sens de la forme chez l'étudiant. C'est-à-dire qu'il ne s'agissait pas seulement de faire « le plus avec le moins », comme le voulait Mies van der Rohe, mais d'exprimer la forme, de lui apporter une signification tant visuelle que plastique. Cette signification qualitative échappe à la seule logique de l'intelligence, elle est création esthétique.

Le dialogue de la pensée et de la création a toujours été difficile. Aujourd'hui, on se rend mieux compte des limites d'un enseignement qui se voulait strictement objectif et impersonnel; par contre, l'enseignement de Itten — qui était un apprentissage de la création reposant sur une profonde connaissance de la psychologie de la forme — n'en prend que plus de relief. Il a dépassé un fonctionnalisme uniquement logique pour entrer dans le monde de la pensée visuelle proprement dite: C'est en cela que sa pédagogie reste profondément actuelle.

Si vous voulez en savoir davantage

L'exposition commémorant le cinquantenaire du Bauhaus, ouverte à Stuttgart jusqu'au 28 juillet, circulera ensuite dans plusieurs villes d'Allemagne, puis en Hollande et en Angleterre. Elle viendra probablement à Paris, au Musée d'Art Moderne, après avoir été présentée aux Etats-Unis et aux Japon.

L'ŒIL

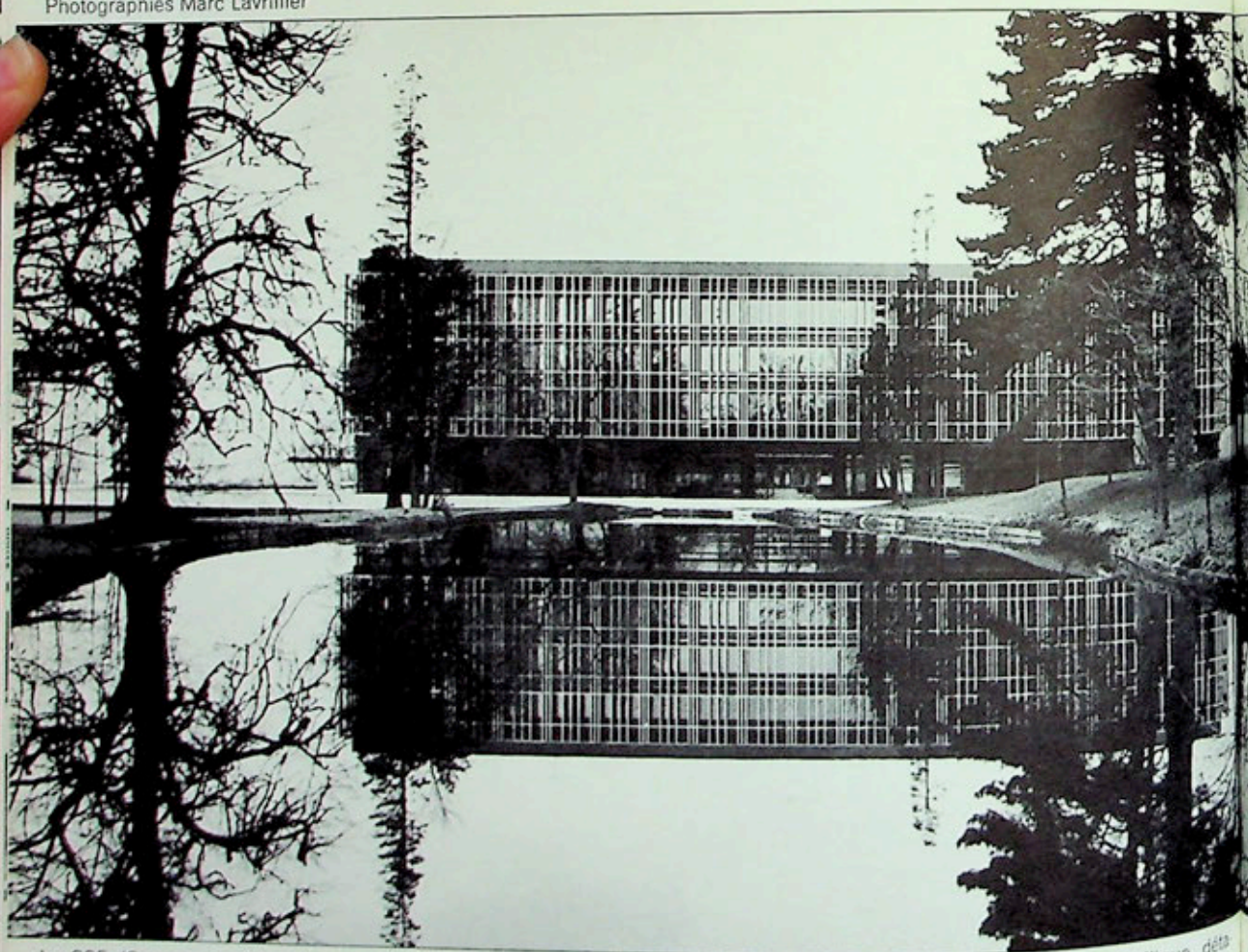
DU DÉCORATEUR

55

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

UNE ARCHITECTU

Texte de François Loyer
Photographies Marc Lavrillier



La CSF (Compagnie Générale de Télégraphie sans fil) s'est installée l'année passée dans de nouveaux bâtiments, réalisés sur l'emplacement de l'ancien château de Rocquencourt, près de Versailles, par l'architecte Jean Dubuisson: sur un coteau incliné au sud, on trouve un grand immeuble bas à atrium, de plan carré, en métal et verre (Saint-Gobain) et, plus en retrait, une construction secondaire entièrement vitrée, dont la forme générale rappelle son volume. Ces deux bâtiments principaux, constituant le siège social de la CSF, sont enveloppés par un parc de 21 hectares. Quatre groupes de trois immeubles, destinés à l'habitation (et réalisés également par l'architecte de la CSF), y sont par ailleurs dispersés.

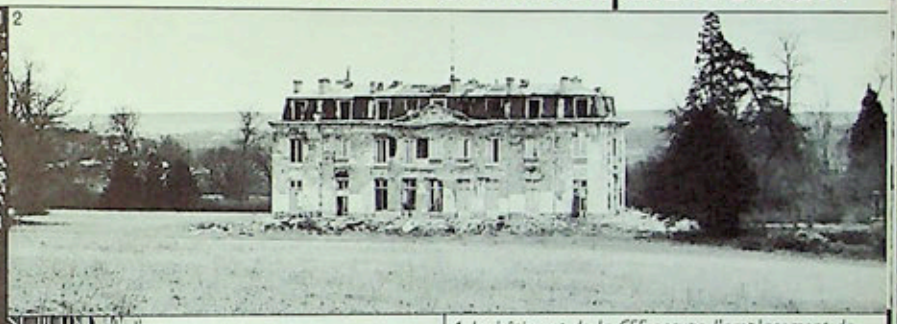
Précédemment logée boulevard Haussmann à Paris, la CSF, en s'installant près de Versailles, était soumise à des mesures restrictives l'empêchant notamment de construire une superficie de bureaux supérieure à celle qu'elle avait possédée. Elle devait aussi répondre à des limitations de hauteur, en raison de la proximité du palais de Versailles: le faîte des toitures ne devait pas dépasser celui de l'ancien château. Ce double impératif n'a pas été étranger au plan choisi: la forme en atrium permet en effet un grand développement de la surface construite sans élévation excessive — en évitant la composition en bande (brisant l'unité du paysage) ou en pavé (posant des problèmes d'éclairage des bureaux).

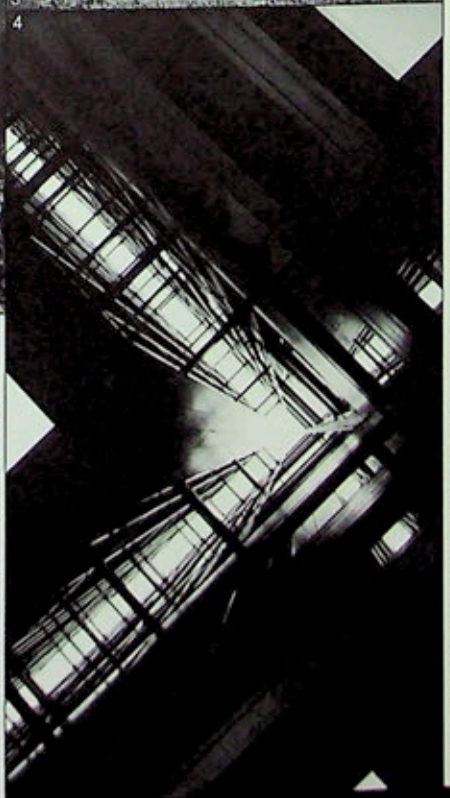
Une fois ce principe adopté, l'architecte a organisé son bâtiment sur deux étages de sous-sol à demi enterrés, formant une large base de béton et de marbre, d'où émerge la construction métallique, détachée du sol par un rez-de-chaussée transparent. Les sous-sols comportent les garages; le rez-de-chaussée, les installations de prestige (grand hall d'accueil, salles de réunion, jardin d'hiver et bibliothèque); les trois étages réunissent des bureaux de part et d'autre d'un double couloir (couloir de circulation et rangement d'archives).

La structure est en béton, avec planchers nervurés et poteaux, sauf sur les façades où de minces potelets d'acier en « U » placés en tête-bêche, supportent la construction. Les façades proprement dites sont traitées en mur rideau, d'une grande élégance de dessin, l'armature étant en aluminium anodisé de coloration noire. Ce mur, déjà beau en lui-même, est encore cédé d'une résille, suspendue en avant

URE TRANSPARENTE

La C.S.F. à Rocquencourt





1 Le bâtiment de la CSF occupe l'emplacement de l'ancien château de Rocquencourt, dont le parc, dessiné par Isabey, a été conservé. A l'est, une grande pièce d'eau de forme irrégulière, enfouie dans des arbres d'essences diverses, se reflète sur cet autre miroir de verre enfermé dans sa résille métallique. 2 Charles de Wailly était l'auteur de ce petit château de la fin du XVIII[e] siècle, avec ses pilastres colossaux et son fronton animant un volume simple, au toit mansardé, qui se déguisait à demi parmi les arbres. L'édifice, abandonné, était des plus délabré. La destruction en a été autorisée, à condition de ne pas dépasser le faîte de l'ancien édifice et de conserver son implantation: la proximité de Versailles justifiait certes ces précautions mais elle ne justifiait point, peut-être, qu'on autorisât la destruction d'un édifice attrayant, fort bien intégré à ce site avec lequel il était en parfaite unité. Le bâtiment actuel n'aurait rien perdu à se confronter avec l'ancien château. 3 La cour intérieure du siège social est un vaste atrium de plan carré, gazonné. Bien que le rez-de-chaussée soit entièrement vitré, une seule porte y conduit: c'est une oasis inaccessible, plus faite pour être regardée que traversée. 4 La résille d'aluminium qui se détache en avant des façades n'est pas un brise-soleil mais une sculpture, dont la beauté, la qualité de finition et l'élégance du rythme fait tout le prestige de Rocquencourt.

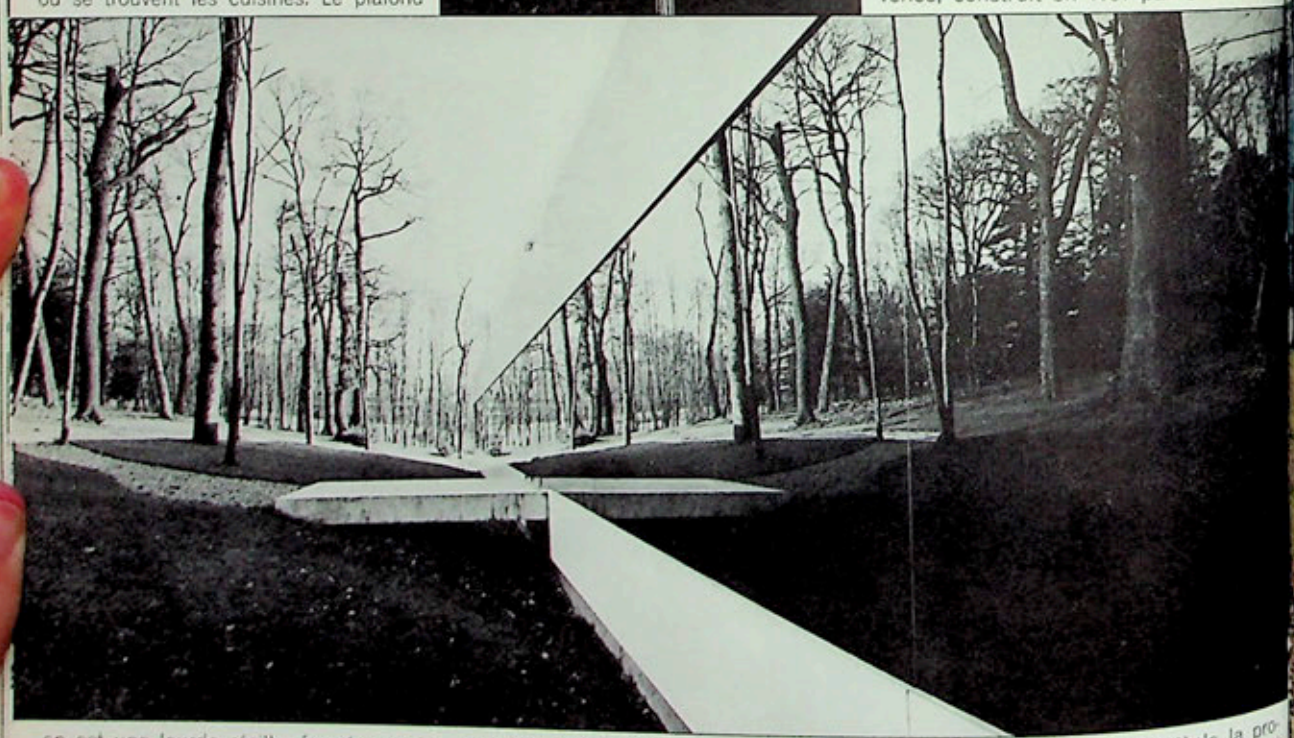
de la façade — résille dont la légèreté n'est qu'apparente car elle pèse 70 tonnes! Elle enveloppe toutes les façades intérieures ou extérieures et fait fonction de brise-soleil. Son agencement est d'une grande perfection, surtout quand on connaît les problèmes que pose la dilatation du métal sous l'effet de la chaleur et les risques de résonance du vent dans une structure ainsi suspendue.

A l'intérieur, les bureaux sont équipés de cloisons semi-mobiles et de « poutres lumineuses » pour l'éclairage — leur mise au point, sur les indications de l'architecte, a demandé de nombreuses études, comme d'ailleurs toutes les questions de chauffage et de conditionnement d'air (réalisé par le plafond, avec convecteurs d'appoint en façade, évitant la buée). La démarche qui a été suivie pour l'étude de tous ces détails est des plus révélatrices: ce sont les projets de l'architecte qui ont précédé toutes les études techniques, et les ingénieurs d'O.T.H. se sont efforcés ensuite de trouver des systèmes permettant de respecter l'intégralité du projet architectural. Ainsi, le cache-radiateur en façade et les « poutres lumineuses » sont-ils des volumes prévus en dehors de tout impératif technique — ou les importants faux plafonds des couloirs, qui résultent d'une étude plastique du volume habitable et non des nécessités du conditionnement d'air (c'est même le contraire qui s'est produit, les ingénieurs ayant dû étudier un conditionnement par le plafond pour satisfaire aux exigences de l'architecte!). Le défaut d'une telle démarche, c'est l'esthétisme: la résille « brise-soleil » est une belle sculpture, qui ne se justifie fonc-

tionnellement que sur six des huit façades car il y en a deux au nord! Le rythme même de cette résille est expliqué par la répartition des cloisons mobiles sur une trame (en cm): 60 - 60 - 90 - 30 - 30, permettant l'installation de bureaux de 1,80, 2,40, 3,00 m., etc... Mais comme il s'agit de cloisons semi-mobiles, la trame est peu importante, surtout si courte: en fait, ce sont des raisons purement esthétiques qui ont déterminé sa composition. La musicalité en est indiscutable, mais la nécessité moins certaine.

Le siège social de la CSF occupant donc une large plate-forme à l'emplacement de l'ancien château, le restaurant, destiné au personnel comme aux passagers (visiteurs, surtout), est installé à flanc de coteau, dans les arbres, et il se présente sous la forme d'un petit bâtiment parallélépipédique, vitré de glace fumée, affleurante dans des encadrements (soubassement et acrotère) en aluminium émaillé blanc. La pureté du volume est réellement admirable. A l'intérieur, le restaurant, bas de plafond, enveloppe un caisson central, où se trouvent les cuisines. Le plafond

1-2 Le restaurant, dont les glaces sont fumées, se réduit à un miroir, la nature et son reflet venant se confondre jusqu'à disparition complète du bâtiment. 3 A l'angle du restaurant, on ne sait plus si c'est le reflet du bâtiment principal qu'on aperçoit dans les glaces ou bien s'il transparaît réellement derrière elles. Au premier plan, l'allège dans laquelle les vitres sont scellées (la ventilation de la salle est mécanique): il a fallu de grandes précautions pour le montage de ces glaces (Saint-Gobain) qui, supportant des écarts thermiques considérables, sont totalement isolées de leur encadrement.



en est une lourde résille, formée par le croisement de fines lames de béton — peu justifiées par la construction mais surtout très étouffantes, étant donné la faible hauteur de la salle et l'absence totale des murs extérieurs. Indéniablement, l'architecte a souhaité cette sensation: derrière tous ces vitrages, on est comme au-dehors, puisqu'on est enveloppé dans les arbres. Extérieurement, la conséquence aurait dû en être déplorable, si Jean Dubuisson n'avait utilisé pour le vitrage des glaces teintées en « Parsol » gris (Saint-Gobain) qui reflètent le paysage des arbres environnants: le bâtiment disparaît dans cette suite de reflets, où il ne reste que le jeu graphique des bandeaux en émail blanc.

L'ensemble du siège social et du restaurant de la CSF, reliés par un chemin de piéton et une passerelle franchissant le fossé à l'angle nord, n'occupe qu'une faible partie du terrain, où il restait assez de place pour construire des bâtiments d'habitation:

Soumis aux mêmes obligations de hauteur que le bâtiment principal, les douze petits immeubles d'habitation dispersés dans le parc en reprennent la forme compacte (le plan offre quatre appartements par étage, avec grande cage d'escalier centrale) mais la résille est ici remplacée par une ceinture continue de balcons dont les dalles et les bandeaux d'appui-main tracent un graphisme horizontal, en opposition avec le jeu vertical des futaies. L'implantation des bâtiments a été très délicate, pour éviter les abattages d'arbres.

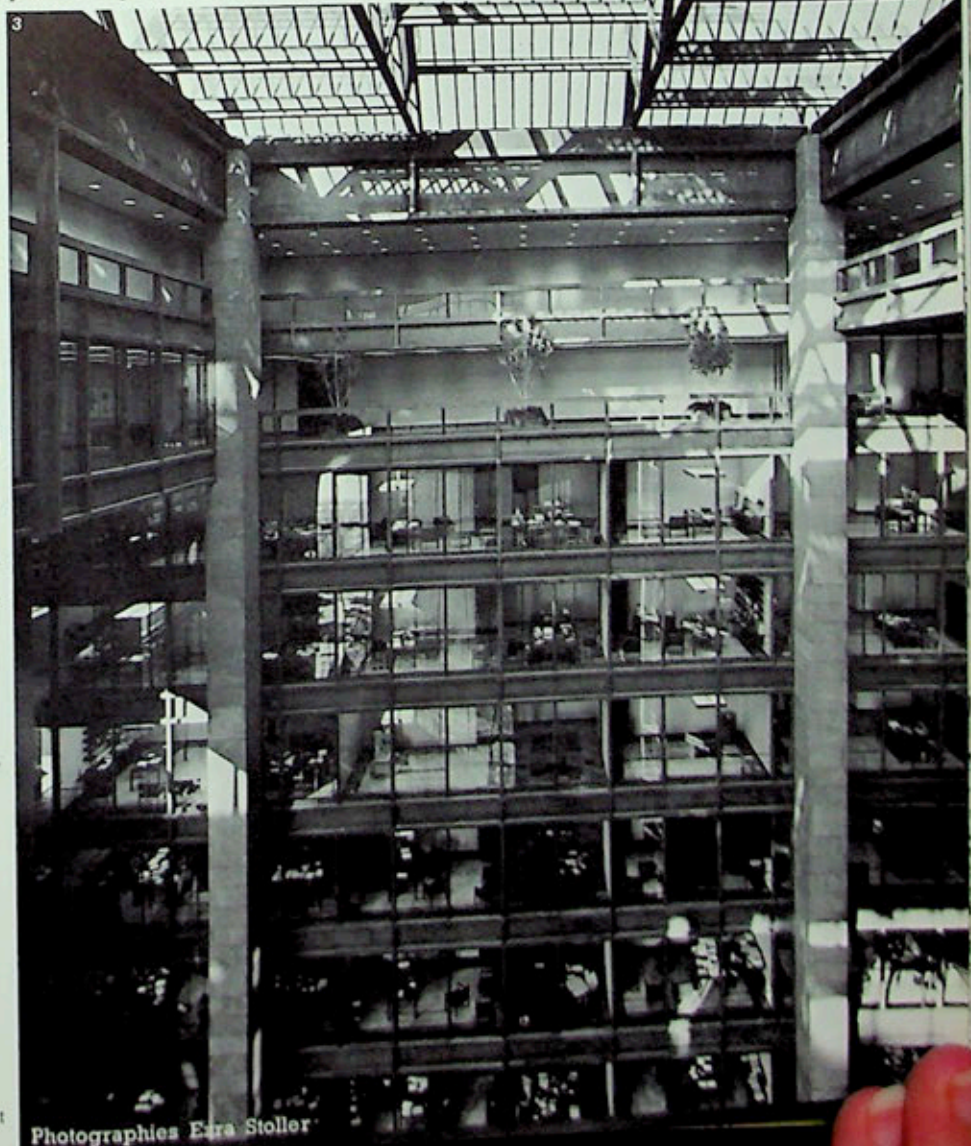
Hélas, le soin qui a été apporté à cette implantation ne s'est pas prolongé dans l'exécution des bâtiments, qui sont particulièrement négligés, bien qu'il s'agisse là de constructions très luxueuses: l'économie abusive gâche à peu près tous les détails.

A cette réserve, il nous faut enfin en ajouter une autre plus générale, qui a trait à l'implantation même du bâtiment principal: il a été necessaire, pour construire le siège social de la CSF, de démolir l'ancien château de la Duchesse de Provence, construit en 1781 par Charles de Wailly, et qui fut au XIX[e] siècle la propriété du banquier Achille Fould, avant d'être ravagé par les occupants, durant la dernière guerre. Etait-il vraiment nécessaire de détruire pour construire, n'y avait-il pas moyen de conserver, en même temps que le parc d'Isabey, le château de de Wailly, restauré et aménagé pour les services communs ou la Direction — cependant qu'on aurait construit ailleurs, dans l'étendue du terrain, un bâtiment moderne, en heureux contraste avec lui? Si on avait évité cette destruction, c'est avec un intérêt sans mélange qu'on pourrait aujourd'hui goûter la réalisation de la CSF, tandis que nous sommes obligés, pour finir, de déplorer ce sacrifice absurde — sacrifice auquel ce bâtiment de Jean Dubuisson n'a rien gagné!

LE NOUVEL IMMEUBLE DE LA FONDATION FORD

Jusqu'à ces derniers temps, les activités de la Fondation Ford (subventions accordées à la recherche, à l'éducation et autres entreprises sans but lucratif) s'exerçaient à partir de différents bureaux dispersés dans New York. Elles sont aujourd'hui concentrées dans un bâtiment nouveau, qui reflète l'imagination et le talent de ses architectes, Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates, anciens collaborateurs de Saarinen. Siège d'une organisation très riche, l'édifice est somptueux, mais cette richesse se manifeste avec une discrétion qui s'accorde à l'importance et au sérieux des buts poursuivis. Ce « Crystal Palace » du XX[e] siècle, au squelette d'acier et de béton revêtu de granit, abrite un « secret », une surprise. Les architectes en effet ont refusé d'adopter une solution devenue, selon eux, un cliché : l'immeuble de bureaux séparé de la rue par une esplanade. Située entre la 42[e] et la 43[e] rue, près du gratte-ciel des Nations Unies, la Fondation Ford se trouve à proximité de deux petits squares. Il était donc inutile d'en ajouter un troisième. Aussi les architectes ont-ils préféré aligner le bâtiment sur les autres façades de la rue et développer au contraire la construction autour d'une vaste cour-jardin intérieure, couverte d'un toit de verre et qui a été dessinée par l'architecte-paysagiste Dan Kiley. Ce jardin luxuriant, avec de grands arbres, un bassin, des massifs de fleurs et d'arbustes comporte une installation d'air conditionné et de chauffage : on peut ainsi en hiver y admirer des plantes tropicales et voir en même temps la rue pleine de neige à l'extérieur. (Suite page 48)

2



3

1 et 2 Le nouveau bâtiment de la Fondation Ford à New York, donne sur la 42e rue et s'étend jusqu'à la 43e rue. Sur toute la hauteur de ses 11 étages visibles, les piliers verticaux sont en béton recouvert de granit rose, tandis que les éléments horizontaux de la structure sont en acier Core Ten. La façade se prolonge sans rupture l'alignement des immeubles immédiats de la rue. Au lieu de recourir à la formule habituelle des bâtiments en retrait au milieu d'une esplanade, Roche et Dinkeloo ont créé, à l'intérieur de l'édifice, un jardin — conçu par Dan Kiley — avec des arbres, des buissons, des fleurs et un bassin. Au dehors du jardin proprement dit, la végétation continue sur une série de terrasses qui s'échelonnent en escalier jusqu'au 5e étage.

3 « Crystal Palace » de notre temps permet à chacun de voir ce que font les autres. Une grande partie des bureaux donne sur la cour intérieure : tout le monde travaille démocratiquement ensemble, tout le monde ; des stores ont été prévus, mais on ne les utilise guère. Tous les bureaux sont insonorisés. Ici comme sur la rue, les piliers sont en béton, plaqué de granit et les éléments horizontaux en acier Core Ten. Le toit vitré et les murs-rideaux en verre font largement la lumière du jour et soulignent dans le jardin et les bureaux.

Photographies Ezra Stoller

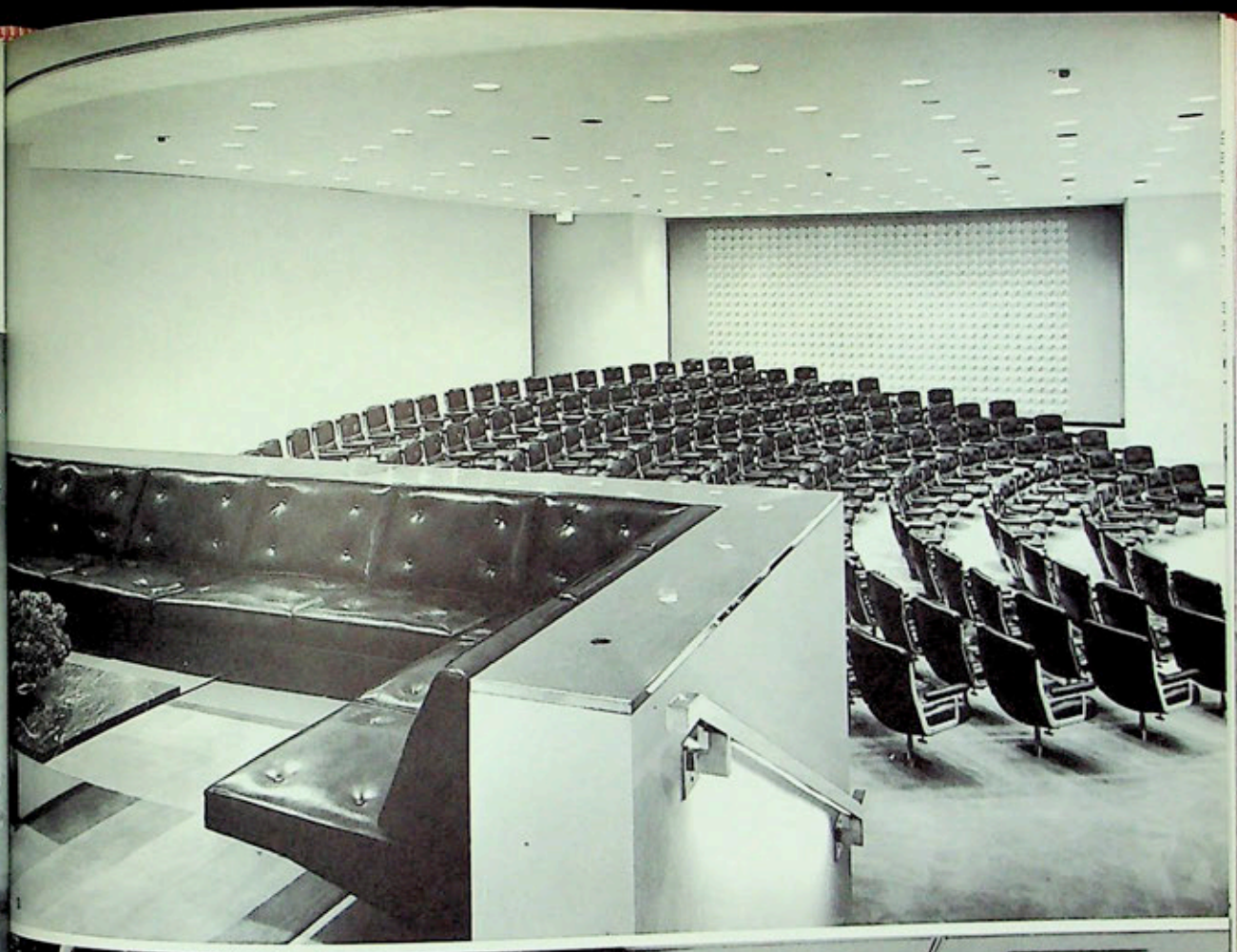
1 Cet escalier de granit rose mène de la cour intérieure au niveau des salles de conférence, en sous-sol. Cette photo donne une idée du rythme vertical et de l'atmosphère lumineuse de l'ensemble. Tous les détails ont été soigneusement étudiés : ainsi les mains courantes en cuivre poli s'illuminent par en dessous le soir pour rendre les marches visibles quand la lumière naturelle commence à baisser.
2 Le jardin intérieur est climatisé et chauffé en hiver. Les plantes varient selon les saisons. Des allées et des marches dallées de briques rouge foncé permettent une promenade agréable malgré la pente du terrain. Les occupants de l'immeuble ne sont pas les seuls à profiter de cette oasis au cœur de Manhattan : elle est accessible au public et beaucoup de passants l'utilisent pour aller de la 42e à la 43e rue.

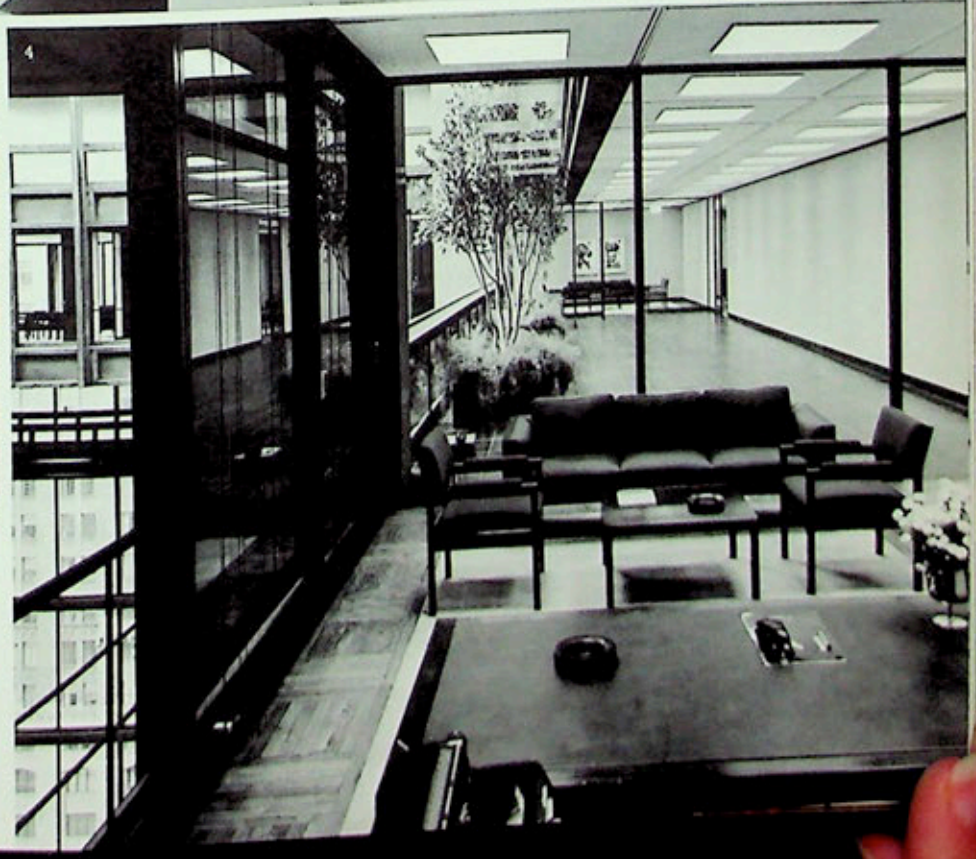
1 Tous les détails de l'aménagement intérieur — y compris les cendriers et les vases — ont été dessinés ou choisis par l'architecte Warren Platner. Les matériaux utilisés donnent une impression de luxe, mais l'effet produit reste discret. Partout, les couleurs sont beige doré et brun très foncé, ponctués d'accents brillants de cuivre doré ou de bronze. La photo ci-dessus montre la salle de conférence, située en sous-sol comme l'auditorium. La grande table est faite de huit éléments carrés assemblés ; ils sont en acajou du Honduras recouverts de cuir brun foncé sur un piétement de métal doré et peuvent être utilisés séparément. La table placée à gauche contre le mur, également dessinée par Warren Platner, est, elle aussi, en acajou recouvert de cuir, sur piétement de cuivre. Une tapisserie tissée par Sheila Hicks introduit une variation de texture et un élément de chaleur dans le décor. Le motif circulaire de soie dorée se détache en relief sur un fond de toile beige. Projecteurs fluorescents encadrés de bronze. Grands carreaux de céramique blanche sur le sol.

2 L'auditorium allie la sobriété des lignes et la richesse des matériaux. Chaises de Charles Eames, garnies de cuir brun sur piétement de métal doré brillant, le même qui couvre le parapet de la loggia et la rampe. Moquette de ton doré, tissée à Porto Rico. Les murs sont en plâtre blanc granité. Ici encore, une tapisserie de Sheila Hicks décore l'un des murs ; le motif est le même que celui de la salle de conférence.

3 Détail du téléphone et des boutons de commande groupés sur une plaque de cuivre encastrée dans la table. Ce bureau de secrétaire comporte des classeurs cylindriques basculants. Comme tous les autres, il est équipé non seulement du téléphone, mais d'une installation d'enregistrement, de fichiers et de tiroirs sur le côté, d'un carnet de rendez-vous en cuir marron et d'un plateau à courrier brun foncé.

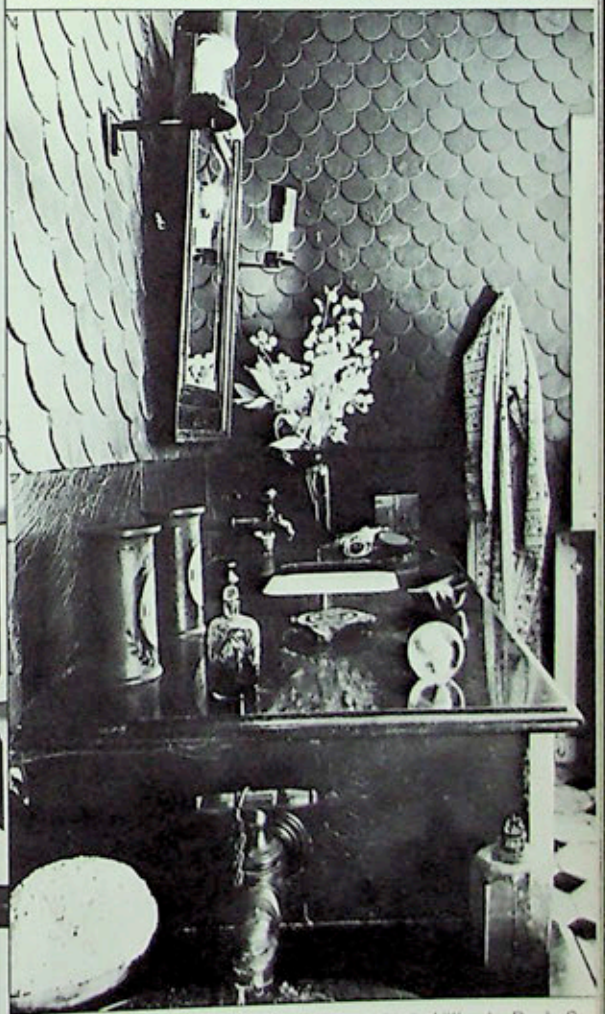
4 Une salle de conférence au 10e étage et, derrière, une galerie ouverte sur la cour avec, à droite,



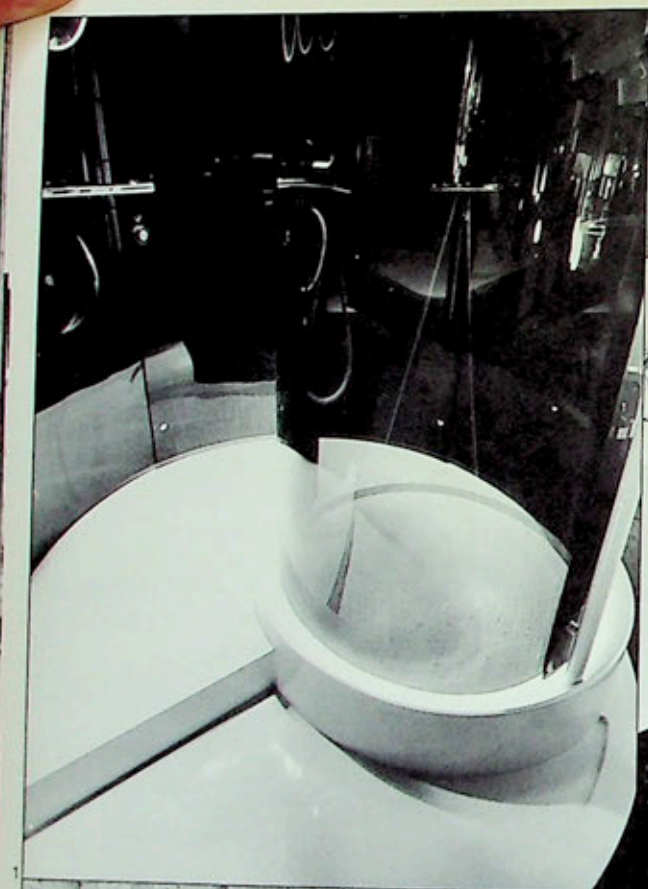


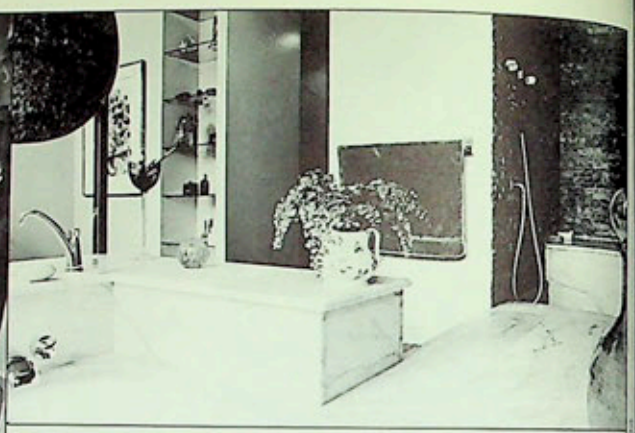
...ux panneaux amovibles garnis
...tre brun beige. Détail caractéristique
...ge très discret qui règne partout :
...ssu-tissu de cuir brun qui sou-
...ligne les parois. Comme tous
...les bureaux de la maison, celui-ci
...comporte un téléphone encastré
...dans une plaque de métal poli.
...Même la machine à écrire électrique
...s'harmonise avec l'ensemble : elle
...est gris anthracite. Un épais tissu
...de laine de même ton recouvre
...les chaises d'acajou et le petit
...canapé. A noter, la moquette posée
...au niveau du parquet de chêne.

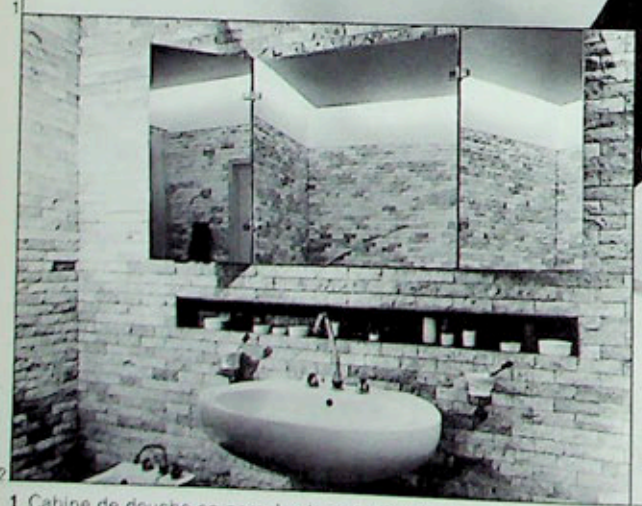
L'OEIL AUX AGUETS SUR LES SALLES DE BAINS



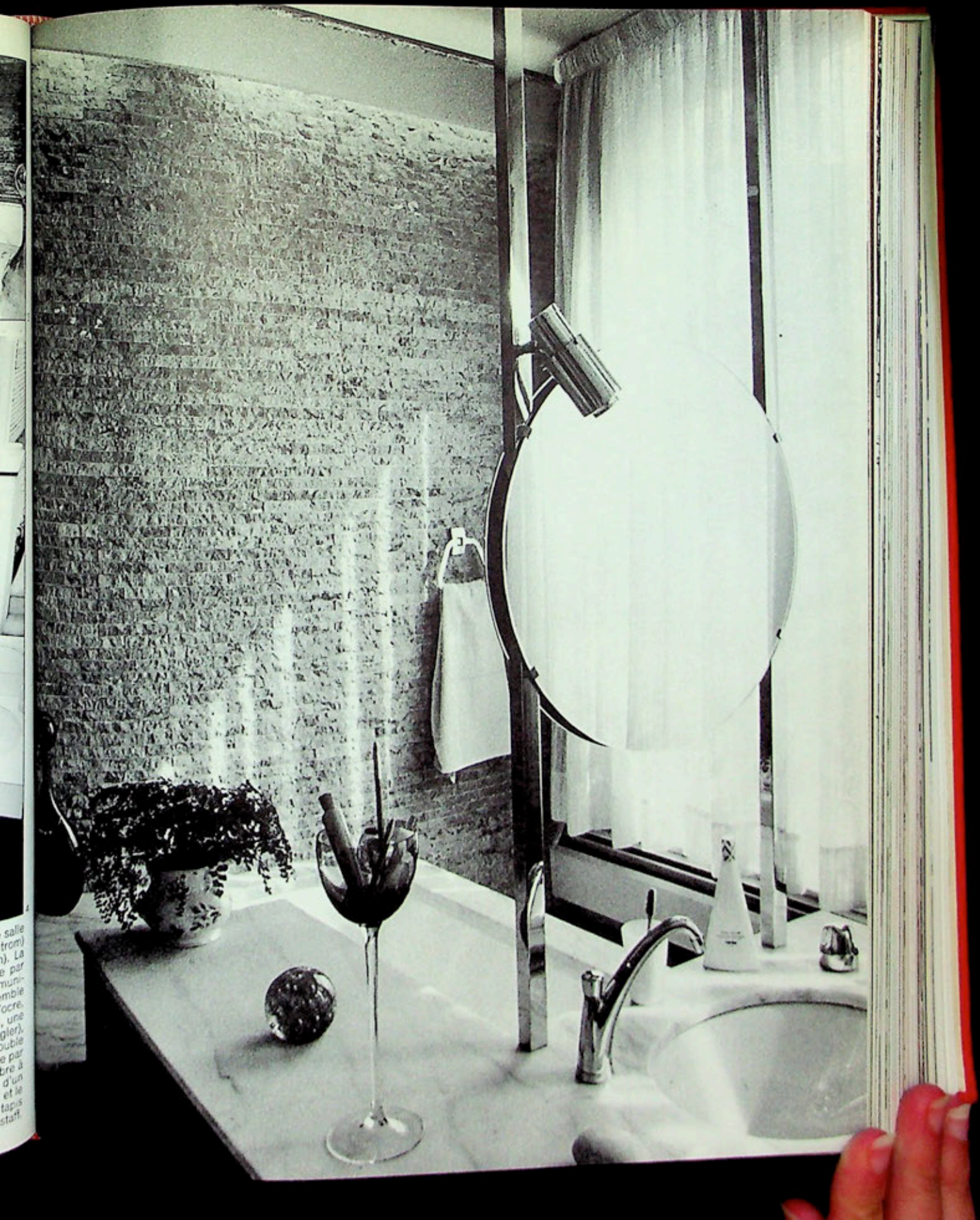
1 Quand il a aménagé l'appartement que nous avons montré dans notre N° 159, Karl Lagerfeld a décidé de laisser la salle de bains telle qu'elle était, avec les coffrages en faux marbre de la baignoire et du lavabo. Il a ajouté quelques éléments anciens qui accentuent le contraste avec les autres pièces de l'appartement: à gauche, un miroir XVII• en marqueterie, paravent anglais 1900, glace 1880 encadrée de cuivre au-dessus de la baignoire, chaise provençale rustique garnie de crin noir. 2 Dans un immeuble rénové de la rue Mouffetard (M. Attali promoteur, M. Bagnères, architecte), les murs de la salle de bains sont revêtus d'émaux de Briare blanc et jaune, sur la baignoire et le mur du fond, jaune uni sur les murs latéraux. Armoire en ébénisterie stratifiée avec éclairage par diffuseur opalin et panneaux de glace mobiles (Michel François). Sur le lavabo « Marina » (Royal Sphinx), verre en cristal (Lalique) et serviette imprimée à fleur (A la Ville du Puy). Sur la baignoire, flacon de parfum « Vivara » (Pucci). Robinetterie Grohe. 3 Dans cette petite salle de bains, un placard bas, équipé de glaces coulissantes, forme tablette au-dessus du lavabo (Porcher). Les deux lampes en bois tourné laqué blanc (Bobois et Roche), les flacons de porcelaine et d'opaline se reflètent dans le grand miroir et dans le paredouche (B.S.N.) qui isole la baignoire à gauche. Sur le lavabo, le rasoir électrique Braun dans son étui ouvert. 4 Ici, le revêtement des murs est fait d'ardoises appareillées en « écailles de poisson ». Le lavabo est encastré dans une plaque de marbre noir posé sur un coffrage de bois laqué blanc. Le robinet ancien, trouvé aux Puces, a été équipé d'un système d'ouverture à pédale. Le dallage noir et blanc vient d'un chantier de démolition. A gauche, miroir XVII• siècle en écaille et cuivre.



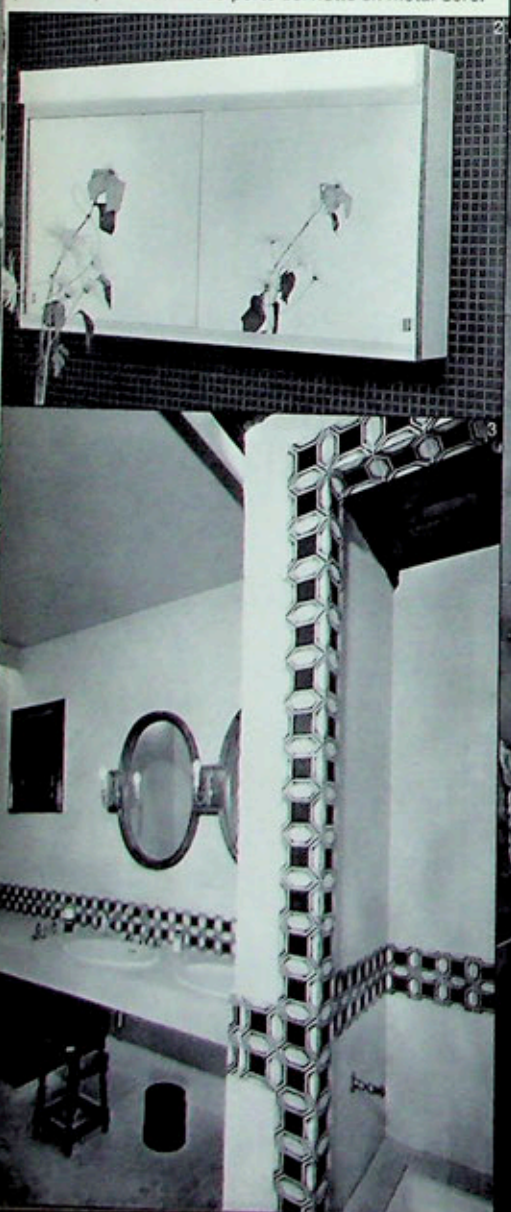




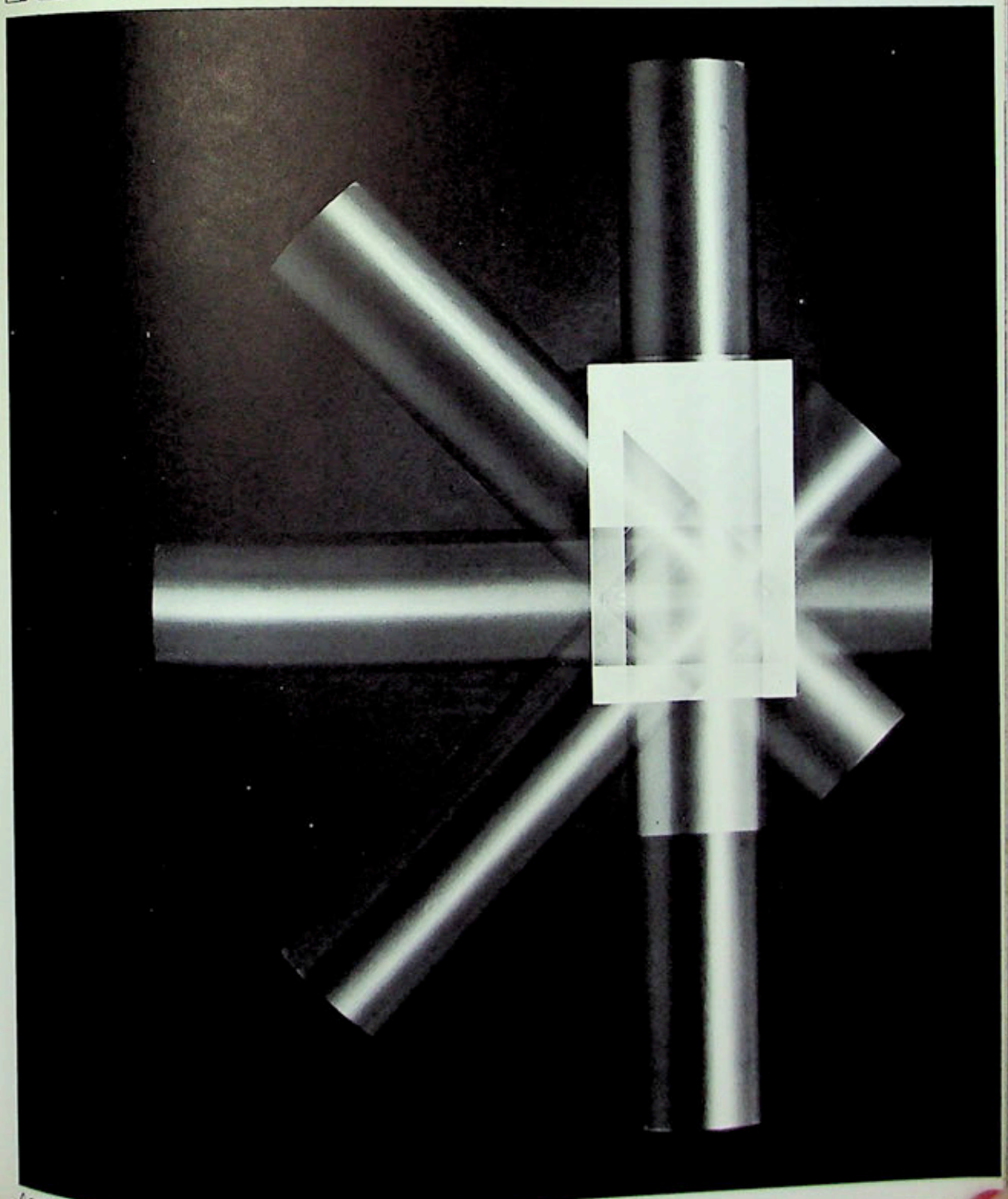
1 Cabine de douche en persplex transparent de Lionel Morgaine. Revêtement plastique sur le sol. **2** Pour les revêtements de cette salle de bains, dans un appartement du quai Voltaire, J. Gandelin a associé des briques de travertin et un carrelage en pâte de verre (Vetrom) dans une gamme vert bronze autour de la baignoire, qu'on ne voit pas ici, et dans la niche au-dessus du lavabo (Jacob Delafon). La glace à trois pans ferme une armoire à pharmacie encastrée dans l'épaisseur du mur. **3** et **5** Cette salle de bains, réalisée par Jacques Gandelin avec la collaboration de Véra Racine, est agencée sur trois niveaux : celui du lavabo prolongeant la chambre et communiquant avec le dressing room, celui de la baignoire où l'on accède par une marche de marbre et celui de la douche (au fond). L'ensemble compose un camaïeu rose, qui associe la peinture laquée mat des murs, le marbre veiné des coffrages, le marbre éclaté, nuancé d'ocre, utilisé autour de la douche et sur la paroi du fond. Au niveau du lavabo, qui prolonge celui de la chambre et ouvre sur le dressing room, une moquette rose-thé couvre le sol. La vitrine est équipée de tablettes de verre fixées par des attaches de bronze. A droite, la douche (Kugler), située en contre-bas par rapport aux autres niveaux de la pièce. Entre le lavabo et la baignoire, deux tubes chromés supportent un double miroir rond et un spot mobile. Robinetterie Kugler (distribué par Segercim). **4** L'espace très réduit de cette salle de bains installée par J. Gandelin dans un appartement de la rue Jacob, a été récupéré sur une cour-jardin et forme en fait une seule pièce avec la chambre à coucher, à laquelle on accède par quelques marches. On aperçoit dans la glace le muret isolant le lit et au fond, le mur de briques d'un atelier. Du côté « salle de bain », la partie inférieure des murs est garnie d'ardoises grises des Ardennes. La tablette, au premier plan, et le coffrage du lavabo sont en formica blanc mat. Cuve et robinetterie Segercim. Cendrier de Danese. Moquette de nylon brun sur le sol et tapis de haute laine mastic sur les marches menant à la chambre à coucher. La ventilation et l'éclairage sont incorporés au faux plafond de staff.



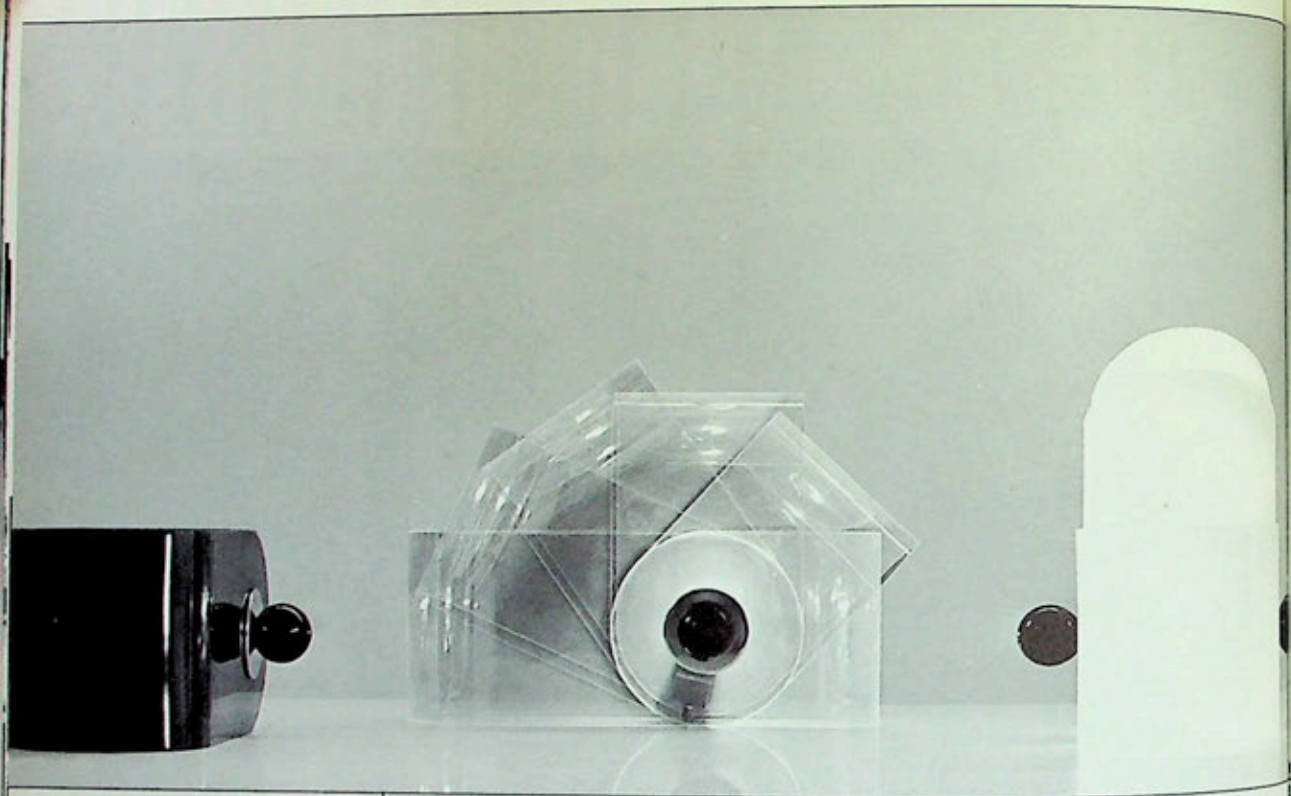
1 « Crown », lavabo rond en porcelaine vitrifiée (Crane). Ce modèle peut être posé ou encastré, avec ou sans le cadre d'acier inox présenté ici. Robinet Dial-ese à tête en « lucite » (matière plastique translucide). **2** Armoire de salle de bains en ébénisterie stratifiée, fermée par deux glaces coulissantes. Eclairage par diffuseur opale (Michel François). **3** Une salle de bains de l'hôtel Byblos à Saint-Tropez. Des carreaux décorés noir, bleu et blanc (Roger Capron, Carré) forment un bandeau sur les murs crépis blanc. Leur dessin reprend celui du carrelage en grès industriel utilisé pour le sol. **4** Dans cette installation, le revêtement des murs en quatre tons s'harmonise avec les appareils de l'ensemble « Chamois » (Selles). Au-dessus des deux lavabos « Villandry » encastrés, la glace ferme une armoire à pharmacie. Robinetterie, porte-coupelle et anneau porte-serviette en métal doré.

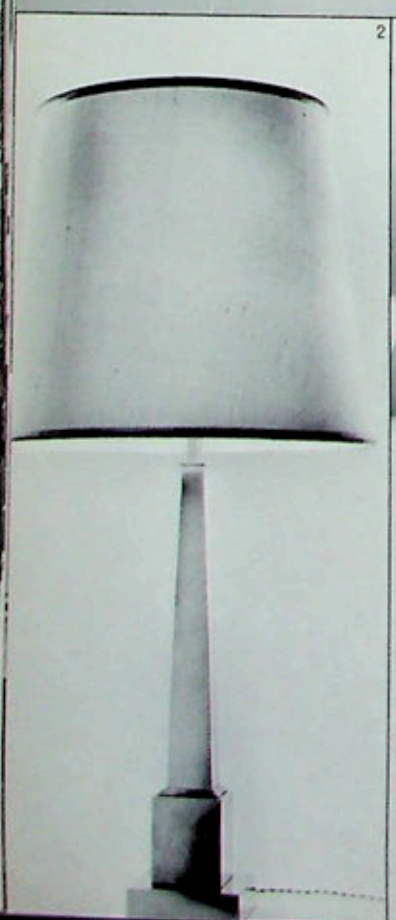


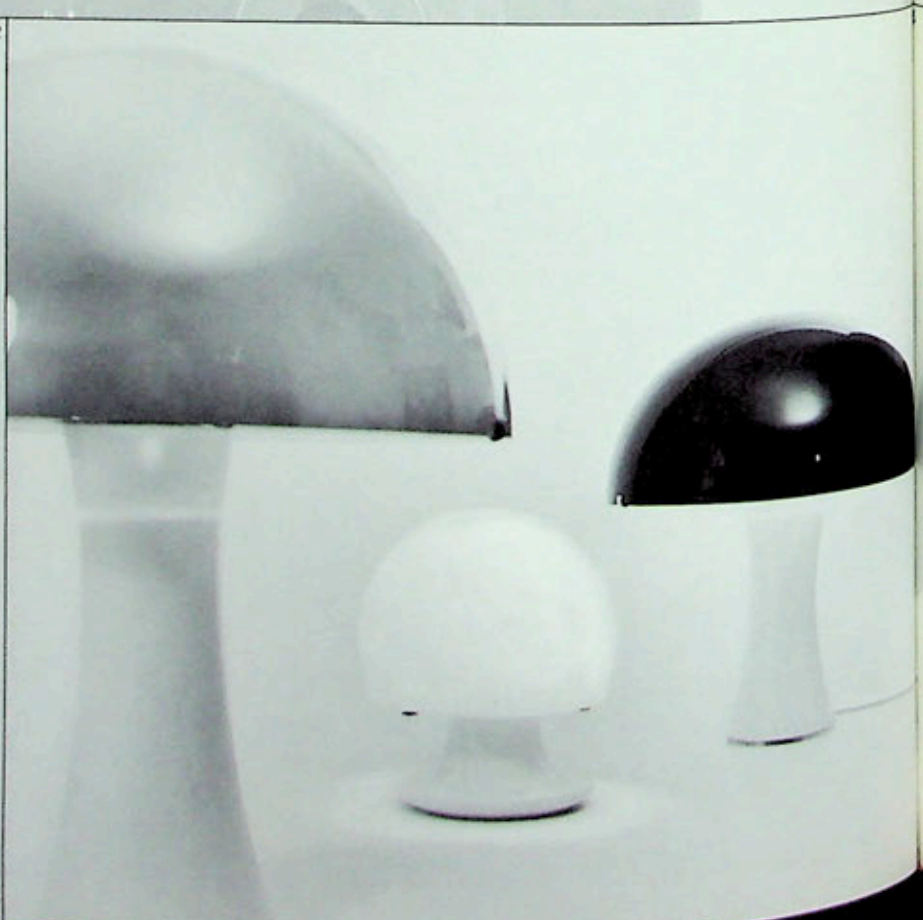
Idées Lumineuses

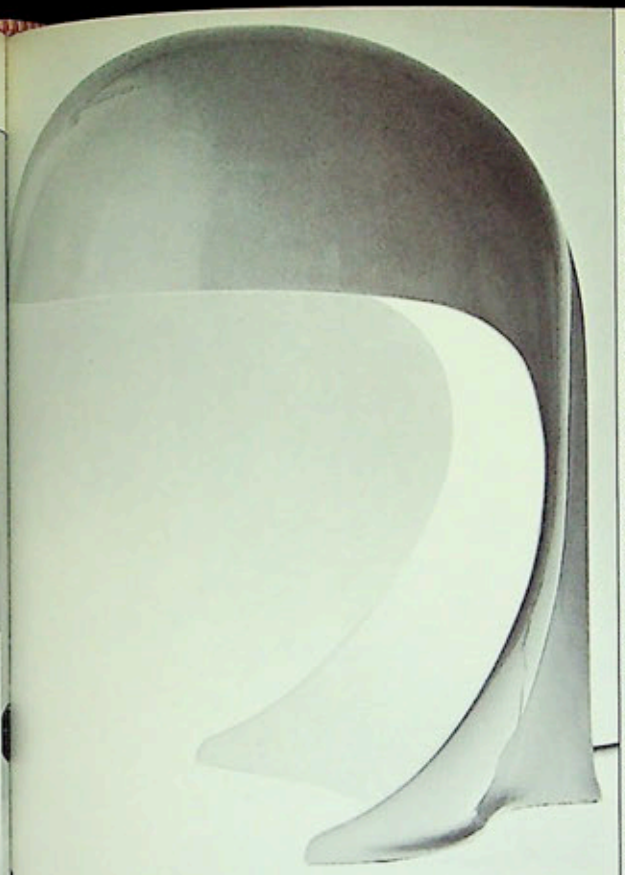


Applique orientable (lampe de chevet) en nickel mat (Louis Poulsen, Paris).

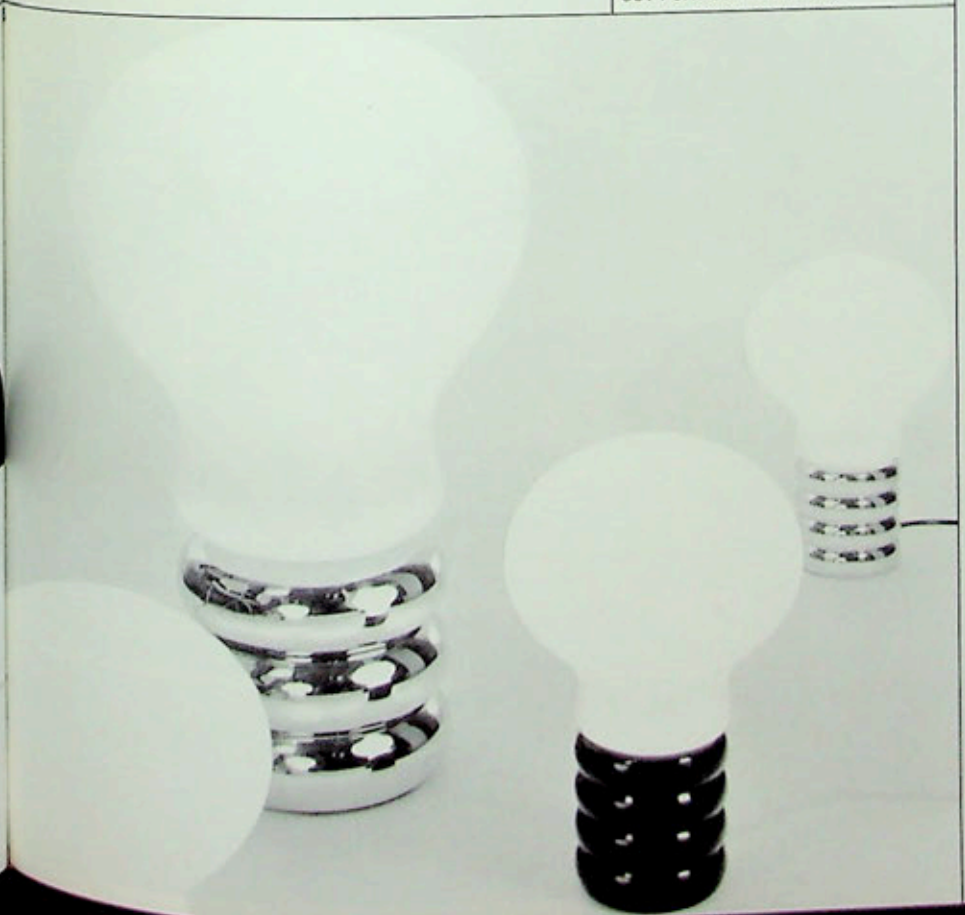


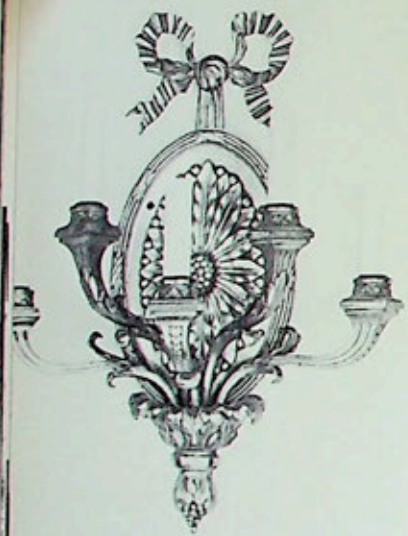

2





1 La lampe fluorescente « Gherpe » est faite d'éléments de perspex blanc ou fuschia qui se déploient et se referment par rotation de deux poignées latérales. Création Super-studio pour Poltronova (Distribué à Milan par Design Center, en France par Roche et Bobois). 2 Cette lampe en forme d'obélisque, dessinée par Henri Béchard, est en acier poli souligné de bronze doré. Elle existe en deux tailles (42 ou 55 cm) et peut être équipée d'un réflecteur (Exclusivité Henri Béchard).
3 Ces lampes « champignons », qui existent en différentes tailles, comportent un pied en verre opaque blanc, coiffé d'un globe opalin noir, blanc ou de couleur (Venini).
4 « Dania », lampe de bureau en aluminium laqué blanc, dessinée par Dario Tognon. Hauteur : 42 cm. (Artemide. Diffusé à Paris par Mobilier International). 5 Lampe en forme d'ampoule géante, dessinée par Ingo Maurer (Boutique Asko, Roche et Bobois). Le pied est chromé ou laqué (rouge, noir, jaune) ; l'ampoule est opaque ou translucide. 6 Le lampadaire « Toyo » comporte, sur une base en acier verni rouge ou noir, une hampe en laiton nickelé réglable en hauteur. Transformateur universel avec ampoule spot (Production Flos. Diffusion en France : Formes Nouvelles).





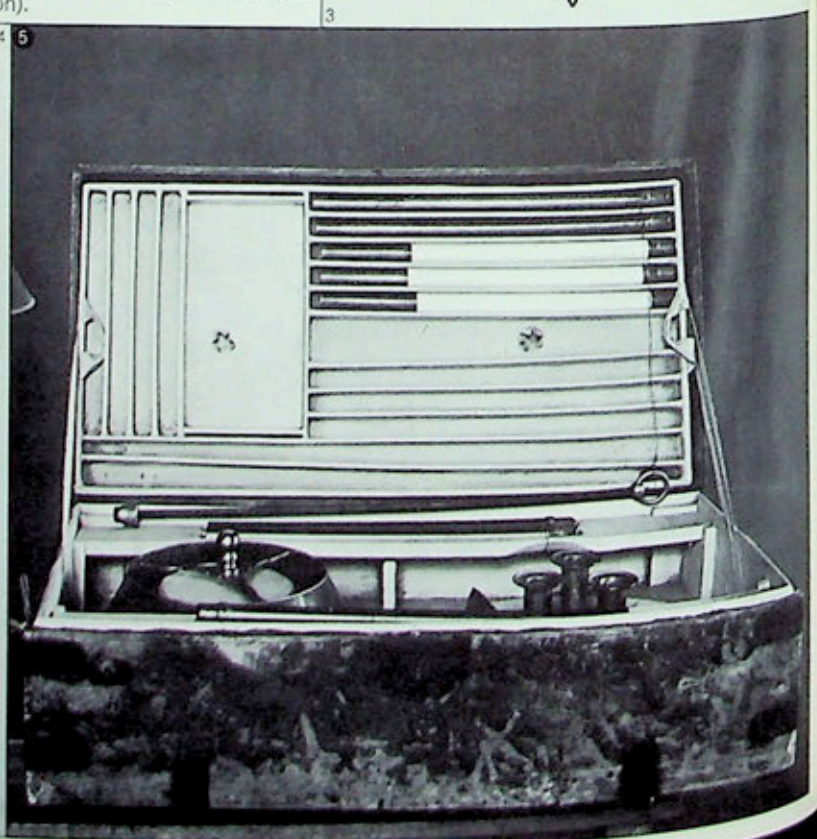
1

2

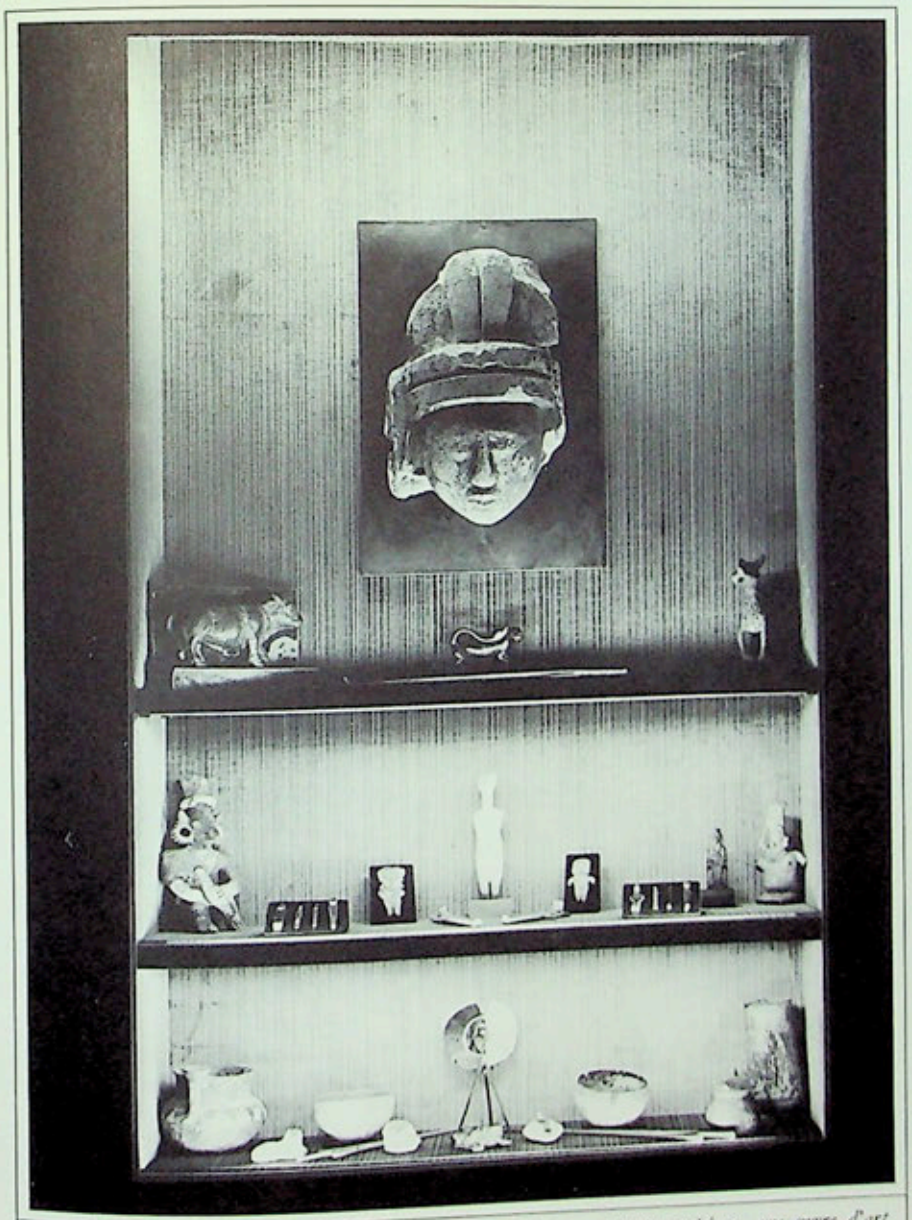
3

1 Applique créée pour le Théâtre National de l'Opéra Comique (Delisle). **2** Lampe en bronze ciselé, de ton « canon de fusil » et or. Le corps en forme de fruit exotique est surmonté d'un abat-jour de tôle laquée (E.-A. Charles et fils). **3** Applique en bronze doré à l'or fin, créée d'après un modèle d'époque Empire (Baguès). **4** et **5** Flambeau démontable exécuté d'après le flambeau de campagne de Napoléon, conservé, avec son écrin, au château de Malmaison (fig. 5). L'usage auquel il était destiné explique la remarquable simplicité des lignes que n'alourdissent aucune ciselure ni ornement à l'antique. Le modèle réalisé aujourd'hui est également accompagné de son coffret qui contient en outre un jeu de bougies de rechange avec leurs douilles (Collection Renon).

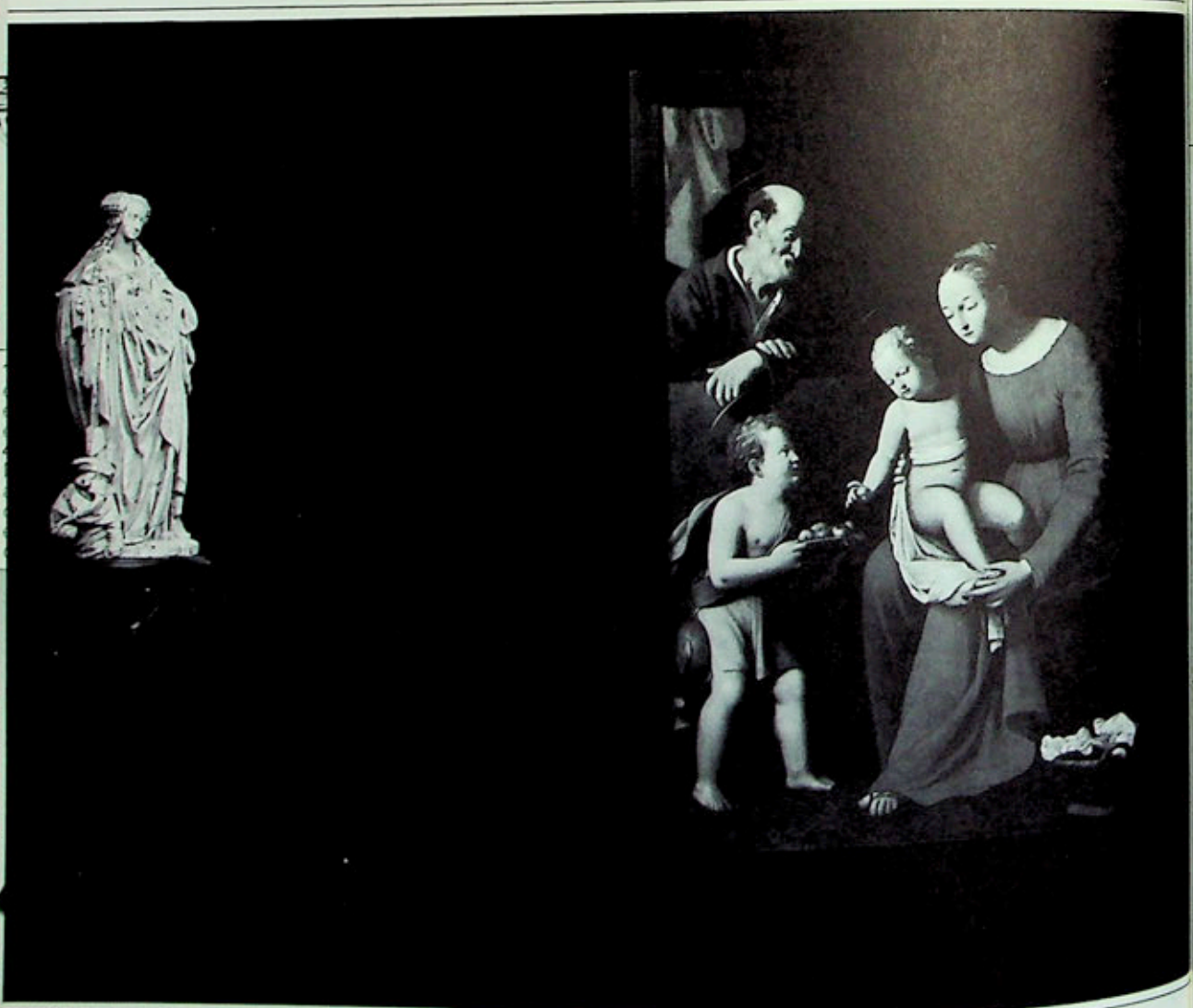
4



5



Dans un appartement comme dans un musée, mettre en valeur une collection précieuse, une œuvre d'art, un tableau ancien obscurci par les vernis et les bitumes, attirer l'attention sur une pièce exceptionnelle, sur une sculpture au modelé subtil, tout en conservant une ambiance lumineuse attrayante, tout cela pose des problèmes très divers et parfois difficiles à résoudre. Nous présentons ici quelques exemples d'équipements électriques spécialement mis au point dans ce but (Société R. Wendel) : les rampes lumineuses pour des présentations d'ensemble, les projecteurs optiques de dimensions réduites (spots ou «ails» Wendel), permettent de trouver une solution rationnelle dans chacun des cas qui peuvent se poser aussi bien pour une installation privée que pour une salle d'exposition. Ainsi dans une vitrine abritant des objets de collection, il est important que les sources de lumière soient invisibles. Celle que nous montrons ici est éclairée par des rampes encastrées, avec un effet spécial sur le masque.



1 *Pour l'éclairage d'un tableau ou d'une sculpture, l'intensité de la lumière et l'angle d'éclairage doivent être déterminés avec soin pour éviter les reflets, les zones d'ombre excessives et les déformations qu'elles peuvent créer. Le résultat recherché a été obtenu ici au moyen d'un seul projecteur optique encastré, dont le faisceau lumineux, au départ, n'excède pas deux centimètres et sur lequel est adapté un diaphragme découpé de façon à cerner très exactement le contour des deux objets.*
2 *Dans ce bureau, un spot encastré éclaire une sculpture moderne sans que les reflets du métal ne détruisent les contrastes de forme et de matière.*

3 *Eclairage d'une niche et de deux vitrines par des rampes encastrées invisibles. La lumière diffuse suffit à créer l'ambiance de la pièce et concentre l'attention sur les objets exposés.*
4 *Pour cette grande statue de bronze, la source lumineuse a été placée de manière à créer sur le mur une ombre portée qui accentue le mouvement de la sculpture.*
5 *Lors de l'exposition Toutankhamon au Petit Palais, l'éclairage de cette statue a été étudié pour mettre en valeur l'attitude du personnage, l'expression du visage en même temps que le travail du bronze et la texture de la surface.*

L'installation d'un plafond «Mazdalum» crée une ambiance très claire dans ce bureau de direction qu'auraient pu assombrir les boiseries des murs. La tonalité chaude du bois est au contraire mise en valeur par la diffusion égale de la lumière zénithale (Mazda).

8e SALON DU MEUBLE ITALIEN

La qualité des créations italiennes dans tous les domaines touchant à l'habitat contemporain et au décor intérieur explique l'intérêt suscité par le 7e Salon du Meuble italien, qui a eu lieu en septembre dernier, dans le cadre de la Foire de Milan. Cette manifestation a pris, en outre, un caractère international grâce à la participation de 60 entreprises étrangères, représentant 9 pays européens, auxquels s'étaient joints les Etats-Unis et Cuba.

Le 8e Salon du Meuble italien, qui se tiendra, également à Milan, du 22 au 29 septembre prochain, permettra de renouveler cette confrontation fructueuse entre les recherches, les tendances, les réalisations les plus significatives des créateurs d'aujourd'hui.

IVe BIENNALE INTERNATIONALE

des

ANTIQUAIRES

DÉCORATEURS

et

JOAILLIERS

au

GRAND PALAIS

(PARIS)

du

28 septembre au 20 octobre 1968

Ouvert tous les jours

de 11 h. à 23 h.

samedis et dimanche

ouverture à 10 h.

Renseignements:

SYNDICAT NATIONAL DES ANTIQUAIRES

11, rue Jean Mermoz PARIS 8e

LE BEAU LINGE DE MAISON

INTERSTYLE - Photos Studio Arno

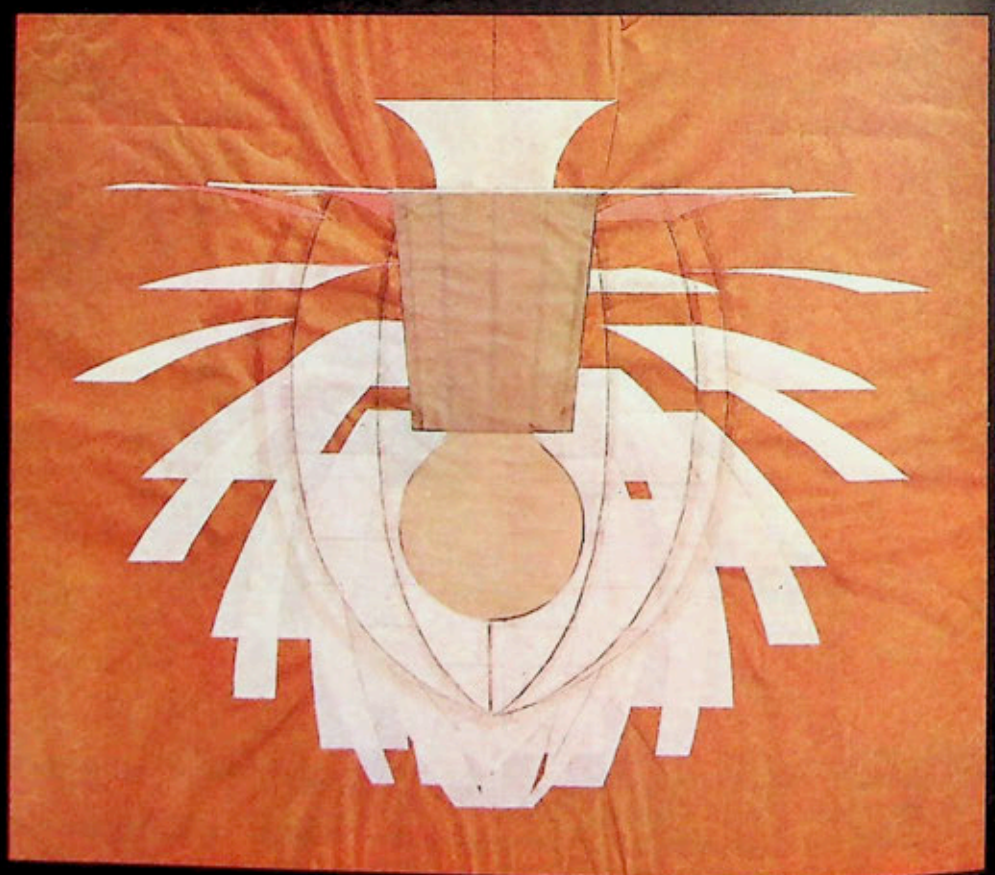
C'EST BLANGIL,

Voici deux ambiances créées dans le même living-room en variant seulement les harmonies de couleurs du linge de maison.
Changez, vous aussi, le visage de votre demeure en jouant avec la fantaisie et les nuances du beau linge de maison d'aujourd'hui. Ces "changements de décor" feront votre joie et l'étonnement de tous ceux qui vous entourent.
Seule en Europe, la gamme des articles sous licence Blangil* vous offre la plus grande sélection de 110 fabricants de linge de table, linge de lit, linge de toilette avec la garantie renommée de qualité et de durée Blangil.

OFFRE EXCEPTIONNELLE: Pour décorer la table, le "Tête à Tête Cœur" Blangil mercerisé vient d'être créé pour les amis de Blangil. Jeune, gai et pratique, il se compose de deux sets-de-table 30 x 45 cm et deux serviettes 30 x 30 aux coloris coordonnés (4 pièces). Pour recevoir le "Tête-à-Tête Cœur", écrivez à INTERSTYLE, Service Blangil E, 47, avenue des Ternes, Paris 17e en joignant pour participation, F 4,80 en timbres-poste (ou mandat, chèque, virement). **Important:** le nouveau "Lexique Illustré Linge de Maison" (12 pages couleurs) est joint gracieusement à chaque envoi.

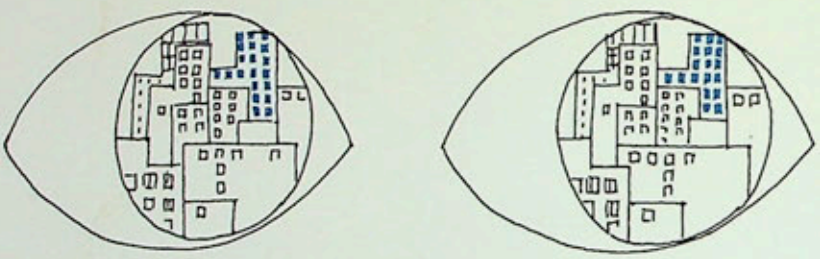
*Blangil H.D.P., Blangil mercerisé et Blangil prérepassé sont des marques exclusives Gillet-Thaon. Promotion Blangil : 23, rue de Marignan, Paris 8e.

LA POMME DE PIN DE POUL HENNINGSEN



LOUIS POULSEN & C^IE 8 AV. PERCIER PARIS 8^E

L'OEIL



PARSOL
cela saute aux yeux !

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN
DIVISION GLACES

centre de documentation : 16, avenue malignon, paris 8e, tél. : 225.99.60

conception atelier chourgnoz - G 111

à Paris, Rome, Milan, Londres ou Berlin, c'est toujours le même désir de SWAKARA, beauté de l'astrakan et du breitschwanz du Sud-Ouest Africain. Apprenez à connaître SWAKARA, fourrure aux possibilités illimitées, qui fera de vous une femme privilégiée.

exclusivité pour l'Italie :
PELLICCE DALLERA - 4 VIA SAN DAMIANO MILAN

* ASTRAKAN DU SUD-OUEST AFRICAIN

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	AOÛT-SEPTEMBRE 1968 — Nos 164-165
Rédaction	3, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Danton 03-94 Direction: **Georges et Rosamond Bernier** Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury Conception graphique: Art Direct Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Publicité	Odette-Hélène Gasnier, 1, rue Séguier, Paris VIe. Tél. Médicis 09-77
	L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, avenue de la Gare 33
Photographies en noir	Marc Lavrillier: pages 5 à 10, 12, 16, 17, 18, 20, 21, 60, 61, 62, 65 à 72, et 75 à 77 – Claude Michaelidès: pages 7, 10 et 83 – Bibliothèque Nationale: pages 15 et 21 – Bibliothèque Municipale de Bourges: pages 15 et 21 – Musée de Cleveland: page 19 Giraudon: pages 19 et 21 – Photoradio L. Langeron: pages 19 et 21 – Soprintendenza alle Gallerie, Florence: pages 23, 25, 26 ,27, 29 et 30 Soprintendenza alle Gallerie, Parme: pages 24 et 28 Alinari-Giraudon: page 23 – Service Photographique des Musées Nationaux: page 25 – Galleria Luigi Bellini: page 30; Oscar Savio: page 31 – Werner Lengemann: pages 33 à 39 - Performing Art Foundation, Kansas City: pages 40 à 45 – Dominique Lacarrière: pages 48, 49, 51, à 55, 88, 96 et 97 The Fairlight Company: page 56 – Erminio Bottura: pages 79, 80, 84 – Ancillotti: page 79; Publifoto: pages 82 et 84 – André Morain: page 82 Roland Bardet: page 83 – Clari: page 85 et 86 Kiko Erpini: page 85 – Impact: page 86 Françoise Masson: page 90; Patrick Chambon: page 93 Mario Perotti: page 94
Photographies en couleurs	Claude Michaelidès: page de couverture et page 11 – Marc Lavrillier: pages 4, 13, 63, 64, 73 et 74 – Scala: page 31 – Werner Lengemann: page 32 – Giraudon: pages 14 et 57 – Dominique Lacarrière: pages 92, 99, 100 et 101
Notre couverture	Détail d'une aquarelle d'Aloys Zötl représentant deux singes.
Notre prochain numéro	Une esquisse inédite de Solimena – Dessins de Pietro Longhi – Sculptures du Korowori – Au Louvre, métamorphose de la Grande Galerie: La deuxième suite Prisunic et L'Œil du Décorateur.
Abonnements	France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 114.—).* *G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VIe* *Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)* *CCP Paris 11 964-32* Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.* *CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.* *CCP 10-16 767* Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.* *CCP 216-48 (Bruxelles)* Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne* Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2* Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445* USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)* Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne* Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international* *Imprimeries Réunies S.A., Lausanne* Imprimé en Suisse

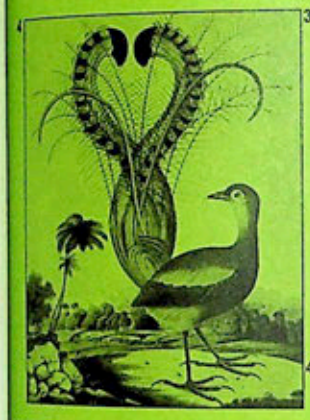
Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

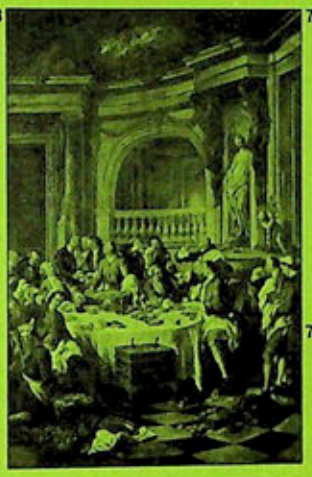
Sommaire

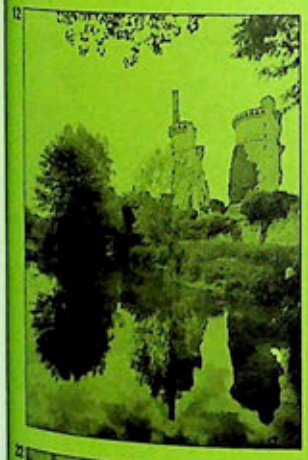
4 Aloïa Zötl, par Vincent Bounoure
12 Le Duc de Berry et ses artistes, par Philippe Verdier
22 La manufacture de tapisseries des Médicis, par Detlef Heikamp
32 Aimez-vous Documenta? par John Russell
40 The Magic Theater, par Stephen Bann
48 L'art du champagne, par Josette Devin

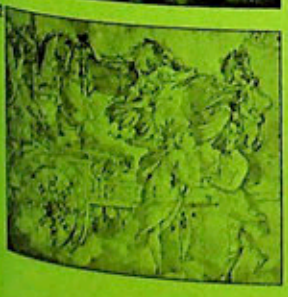
L'Œil du Décorateur

60 L'Hôtel où vécut Oscar Wilde
68 Un nouveau drugstore à Londres
74 A Saint-Tropez, une installation d'été
78 La XIVe Triennale de Milan
88 Beaux objets sur le marché

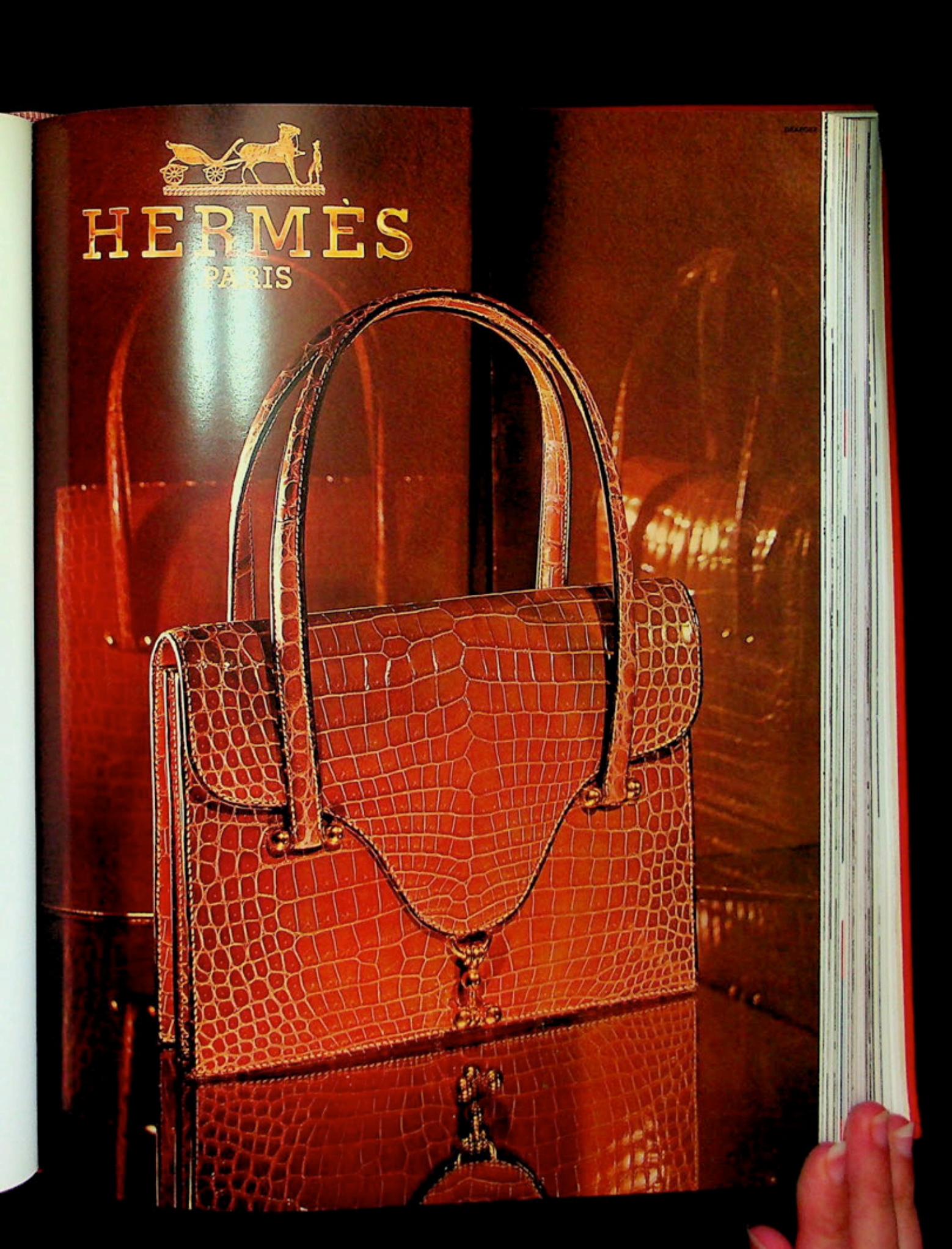








sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
sormani
Sormani s.p.a. Arosio (Como) Italia tel. 031/745113


HERMÈS
PARIS

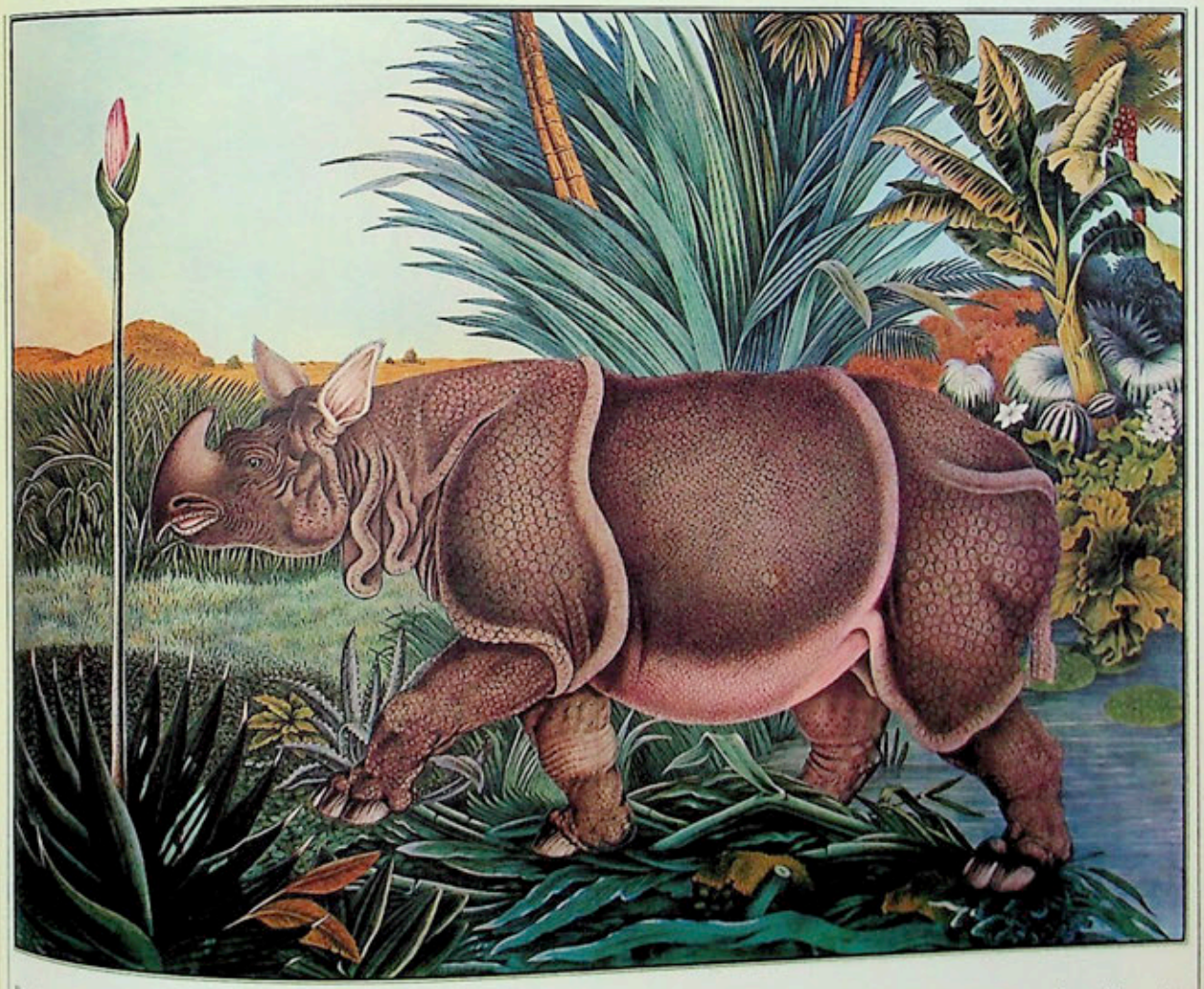
ALOÏS ZÖTL

par Vincent Bounoure

L'utilisation artistique ou décorative de formes animales particulières est aussi fréquente que semble aberrante et d'abord inexplicable la démarche qui fait de l'intégralité du monde animal son champ d'investigation exclusif. On a vu, parmi d'innombrables civilisations, une espèce animale arbitrairement isolée dans le règne naturel obtenir une révérence exclusive, tels le jaguar dans une bonne part de l'Amérique précolombienne, la gazelle et les bovidés dans diverses régions d'Afrique, dans la Méditerranée classique et dans l'Orient traditionnel. Du moins une attitude de dévotion spécialisée peut-elle se conclure, sans trop d'imprudence, de l'obstination avec laquelle ces formes ont été, dans des nations diverses, décrites par l'art statuaire, y offrant un inépuisable et constant prétexte à l'activité plastique. Il faut croire que des peuples entiers ont réussi, dans des choix aussi peu justifiables, à justifier leur existence même, en vertu d'une correspondance dont ils affirmaient la valeur biunivoque, d'une connexion élective avec une espèce particulière de leur faune à laquelle étaient attribuées des caractéristiques positives et décernées même des prérogatives divines. Ce n'est guère changer de point de vue que d'en restreindre la portée à un groupe humain plus étroit, à une lignée dont la conduite et la mythologie se réfèrent au comportement, réputé normatif, d'une espèce animale privilégiée qui a valeur d'emblème, de totem ou d'hiéroglyphe héraldique. Comme divers animaux prêtèrent forme aux dieux de la cité, ils furent aussi des dieux lares, des génies d'usage privé; les premiers établissaient un empire sans conteste sur une nation entière, comme les seconds, représentants d'une faune plus diverse, faisaient voir dans leur assemblée toute la variété des familles humaines.

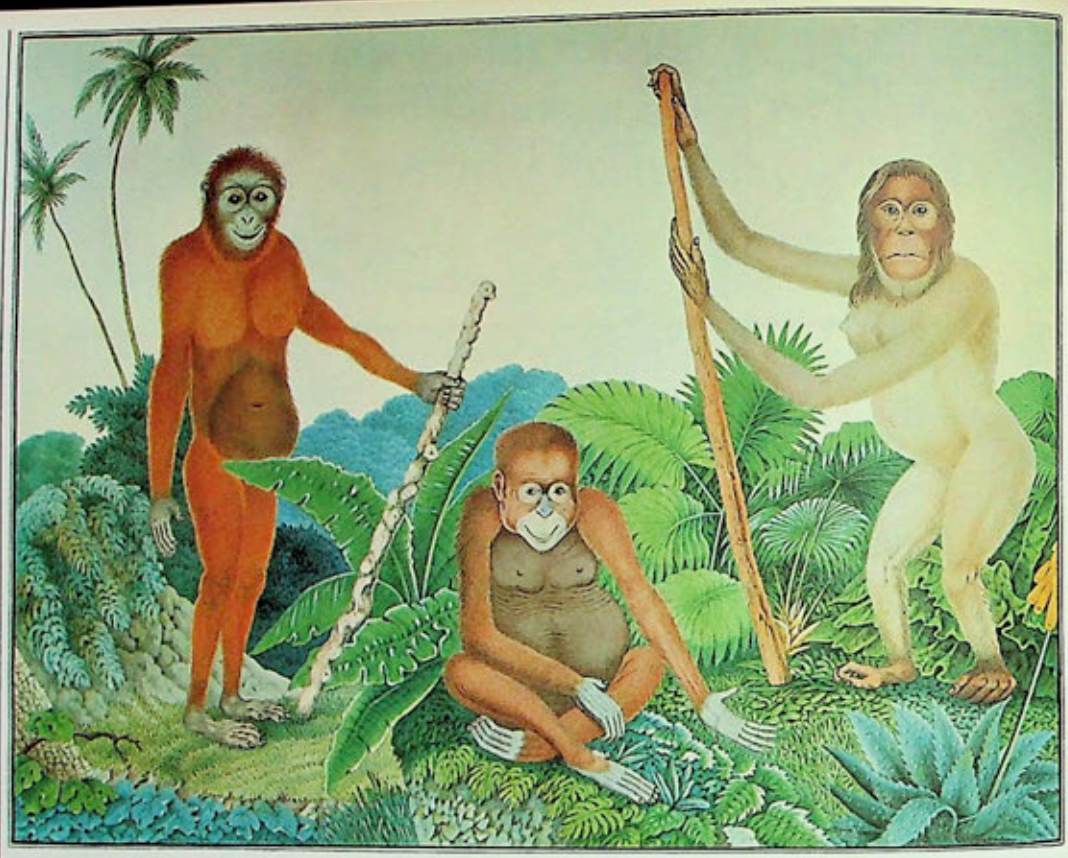
Il m'apparaît que c'est dénouer cette alliance très singulière entre un groupe d'individus en nombre variable et une espèce unique que de s'intéresser avec une égale passion à toutes les formes du règne animal et de puiser dans leur diversité un émerveillement constant. Voilà deux bestiaires qui répondent à des intentions aussi divergentes que possible et c'est pourquoi il importe de tracer les deux axes de référence de tout art animalier avant de vérifier

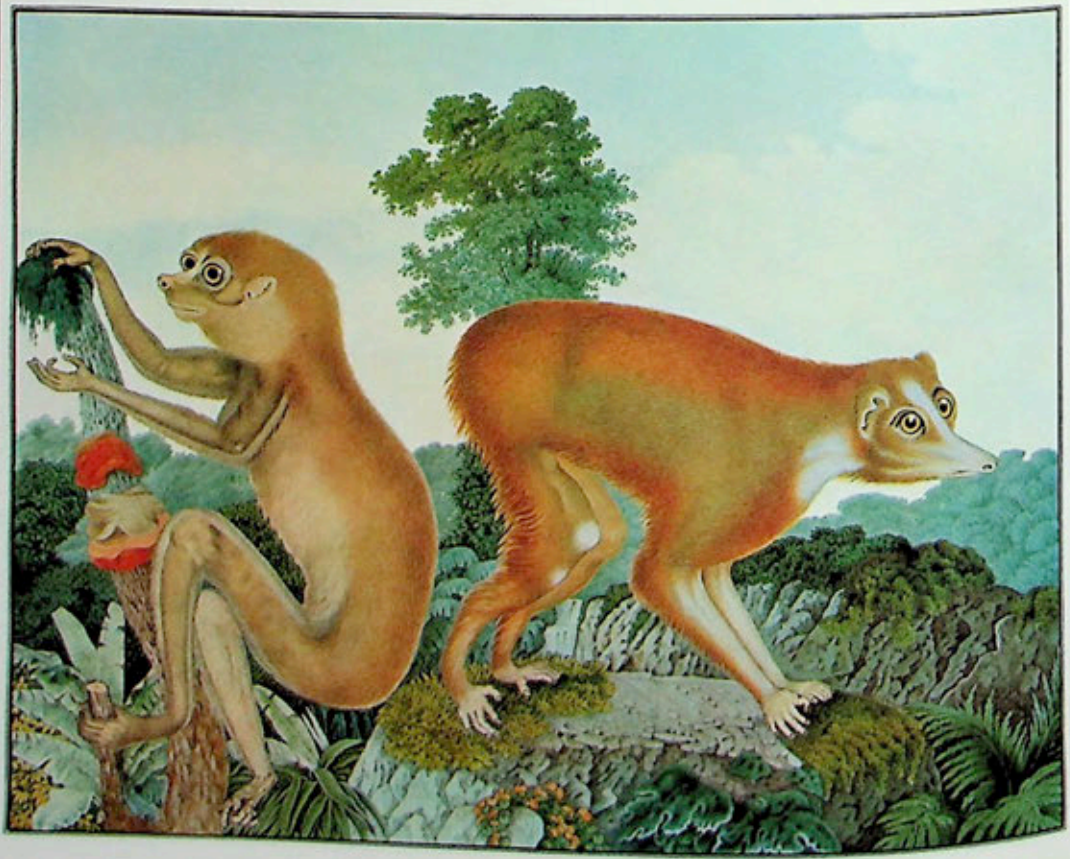
"... Il mit un tel zèle à dresser le plus somptueux bestiaire qu'on eût jamais vu" *André Breton*



l'originalité de ses productions. Le bestiaire traditionnel n'est que la collection des formes par lesquelles les hommes ont affirmé leur appartenance au monde naturel. Correspondances dont les motivations sont des plus variables: il importe peu, puisqu'elles garantissent dans le macrocosme la circulation de la vie, qu'elles permettent à chaque élément du grand univers de communiquer avec ses voisins, d'en user comme d'intercesseurs en divers de ses représentants. On ne saurait s'étonner que la nature vivante ait été la première sollicitée de jouer ce rôle auquel la dispose un air de famille avec le bipède humain, et tout spécialement la motricité. Mais ceux qui prenaient le parti d'étudier le fonctionnement de l'univers et d'en décrire l'anatomie déchiraient le pacte qui les associe à la respiration générale des mondes. Ils tendaient à constituer le monde de l'homme comme un monde autonome et distinct des jardins où l'homme croît et se promène. Ceux-ci devenaient l'objet d'une investigation générale et donnaient lieu à une description minutieuse où se décèle pourtant une préférence marquée pour les formes de l'histoire naturelle que rendait le plus inattendues l'ancienne familiarité de l'homme et de l'animal.

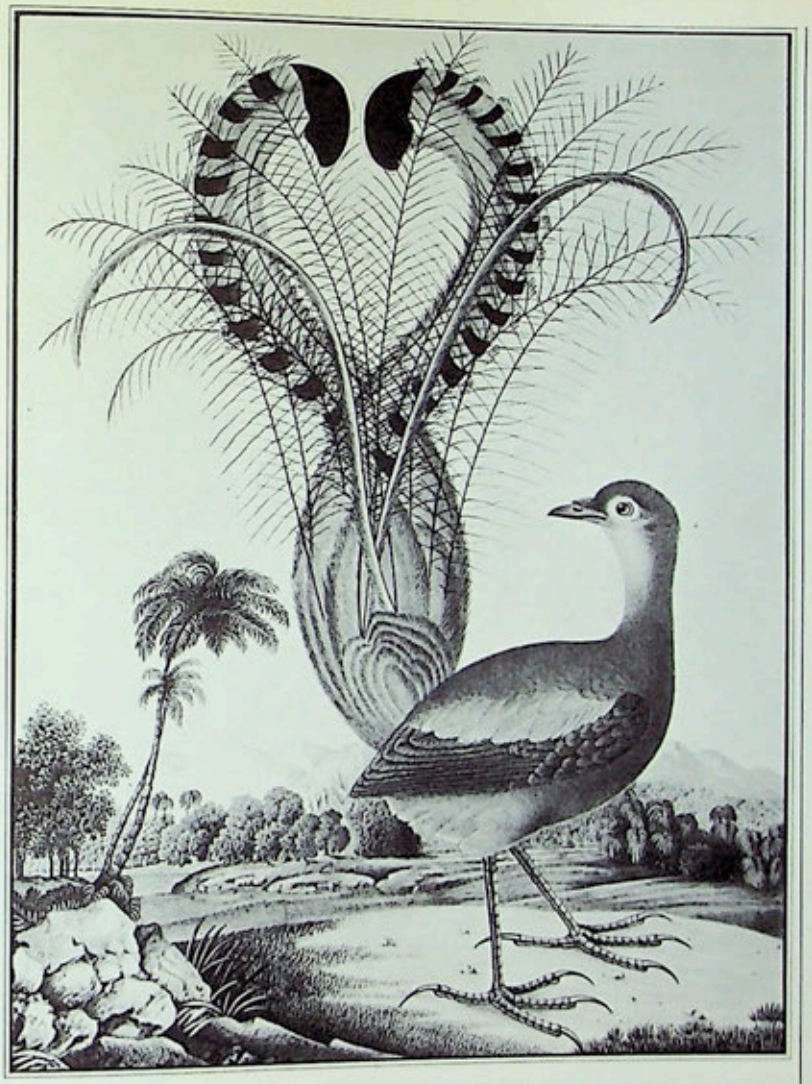
Cet état de la zoologie, attesté par l'illustration des livres de nature publiés du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, est l'arrière-plan sur lequel il faut voir comme se détache l'œuvre d'Aloïs Zötl. Né à Freistadt (12-IV-1805), et mort à Eferding (21-X-1887), ce très modeste ouvrier du cuir apparemment n'interrompit jamais ses activités artisanales pour telles études scientifiques auxquelles son intelligence des choses de la nature lui ouvrait à l'évidence les plus larges avenues, non plus qu'il ne quitta la Haute-Autriche natale pour le lointain voyage qui aurait assouvi ses goûts déclarés en faveur des faunes et des flores équatoriales. Son œuvre, entreprise en 1832 et que l'on voit se poursuivre jusqu'à sa mort, est le fruit du loisir, loisir cédant à une singulière obstination, à une passion exclusive, si l'on en juge seulement par les 320 aquarelles dispersées il y a une douzaine d'années à Paris, la plupart d'une exécution très détaillée, minutieusement luxueuse. Il est vraisemblable que ces 320 planches constituent l'inté-





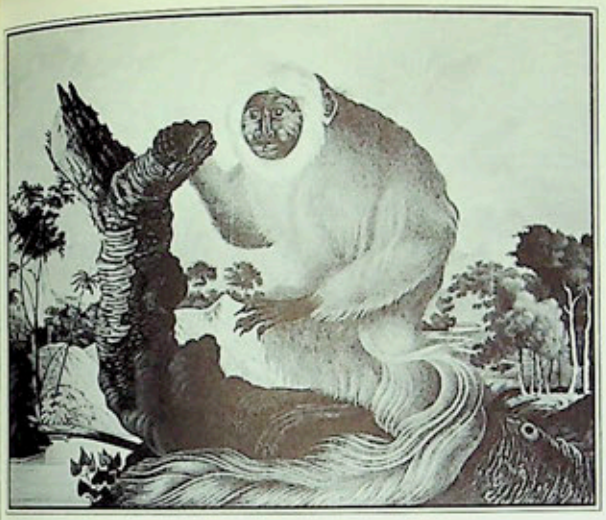
gralité de ce qui fut réalisé, rien de certain pourtant. Elles seules démontreraient l'application constante d'un esprit que rien apparemment n'avait disposé à moduler avec un tel luxe dans les nuances les accords et les harmonies naturels. Et cette vocation surprend à tel point qu'on ne peut, comme le dit Breton, « que rêver très librement à ce qui put conditionner l'entreprise — véritable « fête de la patience » — de cet ouvrier teinturier de Haute-Autriche qui, de 1832 à 1887, mit un tel zèle à dresser le plus somptueux bestiaire qu'on eût jamais vu ». En répondant à cette recommandation, on s'interroge d'abord sur les deux parts en lesquelles fut divisée cette existence et sur les choix constants qui s'y sont déclarés. Non point que l'artisanat de Zötl ait été de vocation. Mais comment ne pas observer que le monde animal dans l'un et l'autre cas fournit à son activité son support et que la libre activité du peintre rend aux bêtes les privilèges que leur ôte l'ouvrier teinturier? C'est toujours jouer sur l'apparence des animaux, mais leur peau soumise aux teintures perd dans les bains non seulement la forme caractéristique de l'espèce, mais se résout dans la multiplicité amorphe des articles de bazar. Il faut donc faire de la couleur un usage différent, l'employer à l'exaltation de la forme et en opposant le loisir à l'activité mercenaire, restituer à la vie ses prérogatives. « Tout se passe, dit encore Breton, comme si, l'œil rompu professionnellement à la plus subtile sélection des couleurs et de leurs tons, Zötl était entré en possession d'un prisme mental fonctionnant comme instrument de voyance et lui dévoilant en chaîne jusqu'à ses plus lointains spécimens le règne animal dont on sait quelle énigme il entretient en chacun de nous et le rôle primordial qu'il joue dans le symbolisme du subconscient. »

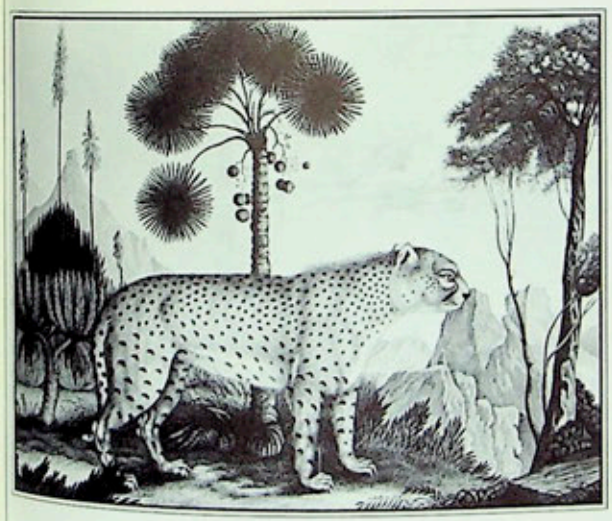
Si Zötl n'a pas quitté la Haute-Autriche — et l'aurait-il subrepticement laissée, comment aurait-il pu peindre sur le motif toutes les jungles où l'emportaient ses curiosités zoologiques? — il a disposé de documents qu'il a utilisés au mieux, avec un souci permanent d'exactitude, en esprit positif qui se moque des faunes monstrueuses engendrées par les songes, des fantasmes de l'imagination et des arlequinades de la pensée. Il s'est servi de livres et de livres dont on peut supposer qu'il les estima décevants. Ils incitaient à mieux faire, à mieux comprendre, ils étaient consternants de constante platitude. Ils étaient descriptifs, énumératifs, ils s'obstinaient dans des recensements. Ils obéissaient à l'esprit de catalogue. L'exhaustivité leur tenait lieu d'intelligibilité. Tout connaître et tout décrire, c'était, à les en croire, comprendre la totalité du monde. Et ces catalogues, il faut aussi les solliciter pour voir non pas ce que Zötl leur doit, mais ce en quoi il les a tenus pour insuffisants alors qu'il va jusqu'à leur

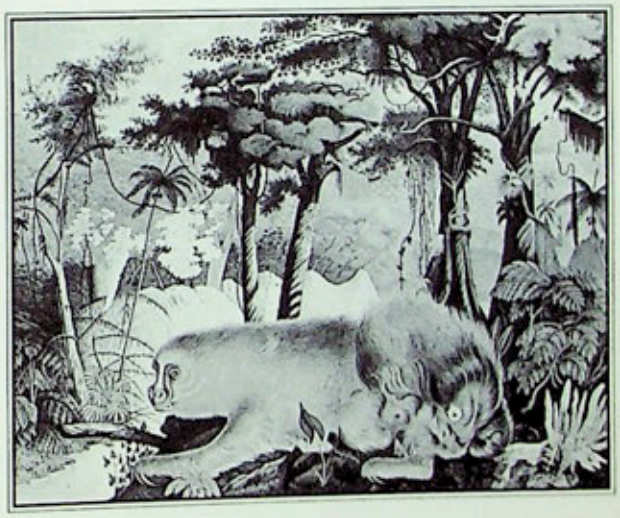


emprunter leurs habituelles autant que singulières méthodes de présentation. Ce socle ou cette sellette sur lesquels étaient invités à s'installer les animaux de tous les Buffon, nous les voyons pareillement utilisés par Zötl pour faire comparaître les pangolins, comme les modèles d'une étrange académie qui aurait renoncé à l'idée que l'homme est mesure de tout, ou comme les bêtes savantes du cirque. Tous les regards sont appelés à converger vers ces Phénomènes. Leur présentoir fait partie des appareils de la scrutation. Mais les instruments de la vision sont bons à tout faire. Foucault va jusqu'à prétendre qu'ils n'ont été dans les sciences naturelles que les fidèles servants de la lexicologie, que l'histoire naturelle dès sa constitution au XVII^e^ siècle n'a cherché qu'à définir de manière plus précise les substantifs usités pour la désignation des espèces: et à sourire de ce trait d'esprit qui suppose que le nom des choses est donné aux hommes avant les choses mêmes, je n'ai pas pour autant la clé de l'inlassable curiosité qui oriente électivement le regard vers la nouveauté, qui, peut-être, ne soumet à l'étude les choses connues que pour donner une entière certitude au surgissement de l'inédit, de l'inouï. Non pas qu'assurément le souci de classification, instrument de détermination et de nomination, mais surtout principe d'ordre imposé à la diversité des formes naturelles, n'ait au cours du XVII^e^ siècle beaucoup gagné sur le sens d'une nouveauté dont le cercle allait fatalement en se rétrécissant. Les surprises se faisaient plus rares et la raison triomphante détaillait l'inventaire des formes dans d'interminables tableaux dichotomiques. A n'en pas douter, toute l'illustration des livres de sciences naturelles publiés jusqu'au début de ce siècle obéit à la loi que se sont faite les dessinateurs de montrer les traits particuliers des espèces, les formes et les détails caractéristiques qui les différencient. Cette loi a été interprétée avec un bonheur variable. Ce n'est pas faire tort à Audubon que de souligner la sévérité des principes qu'il suivait et auxquels, sous sa main, ne put échapper la faune d'Amérique.

Zötl poursuit de bien autres buts. Et pourtant, parmi les ressorts de son œuvre, si puissants, si sûrs, si souples qu'ils en ont, sans faiblir, animé le développement durant cinquante années, on n'hésite guère à reconnaître, ne serait-ce qu'à la patience obstinée dont elle témoigne, le goût du collectionneur, c'est-à-dire, s'agissant de bêtes, la passion du chasseur naturaliste. Il n'y manque que la réalité de l'appropriation, mais le tableau de chasse est autrement vaste que ne l'eût permis la Haute-Autriche, et plus propice à un émerveillement lentement savouré dans la reconstitution de tout le décor de la chasse. Il suffisait d'une décision, celle d'être chasseur heureux, d'éviter absolument la déception, de s'installer dans un constant bonheur à l'infini multipliable. Ainsi cette passion exclusive s'est pourvue des moyens de se satisfaire à tout moment, et de s'accorder la suprême récompense dans le mouvement même qu'elle détermine. C'est là ce qui distingue Zötl du collectionneur d'images dont il aurait pu mener l'existence passive si l'ennui lui était venu de la faune grisâtre des régions tempérées et qu'il ait attendu des livres de sciences naturelles qu'il pourrait se procurer le bénéfice d'une nouveauté plus haute de couleurs. Cette chasse n'eût pas été moins aléatoire que la vraie et Zötl en aurait, je crois, trouvé écœurante l'odeur de poussière, lui préférant de très loin le grand air des paysages. Surtout, il n'y aurait trouvé que les images d'un catalogue dressé par des naturalistes plus maniaques que lui et moins émerveillés. Il n'aurait pu y déceler que les frontières des territoires inventoriés et cadastrés. A en croire ses réflexions de promeneur dans la campagne autrichienne, telles qu'il nous les rapporte dans les planches de la faune indigène, l'énigme du monde zoologique ne tenait aucunement à de telles frontières, au-delà desquelles étaient supposées régner des formes inédites, valorisées parce que rebelles jusqu'ici aux investigations des enquêteurs et constitutives d'un champ d'activité vierge pour le savoir. En renonçant à la planche zoologique de pure description, c'est l'entreprise

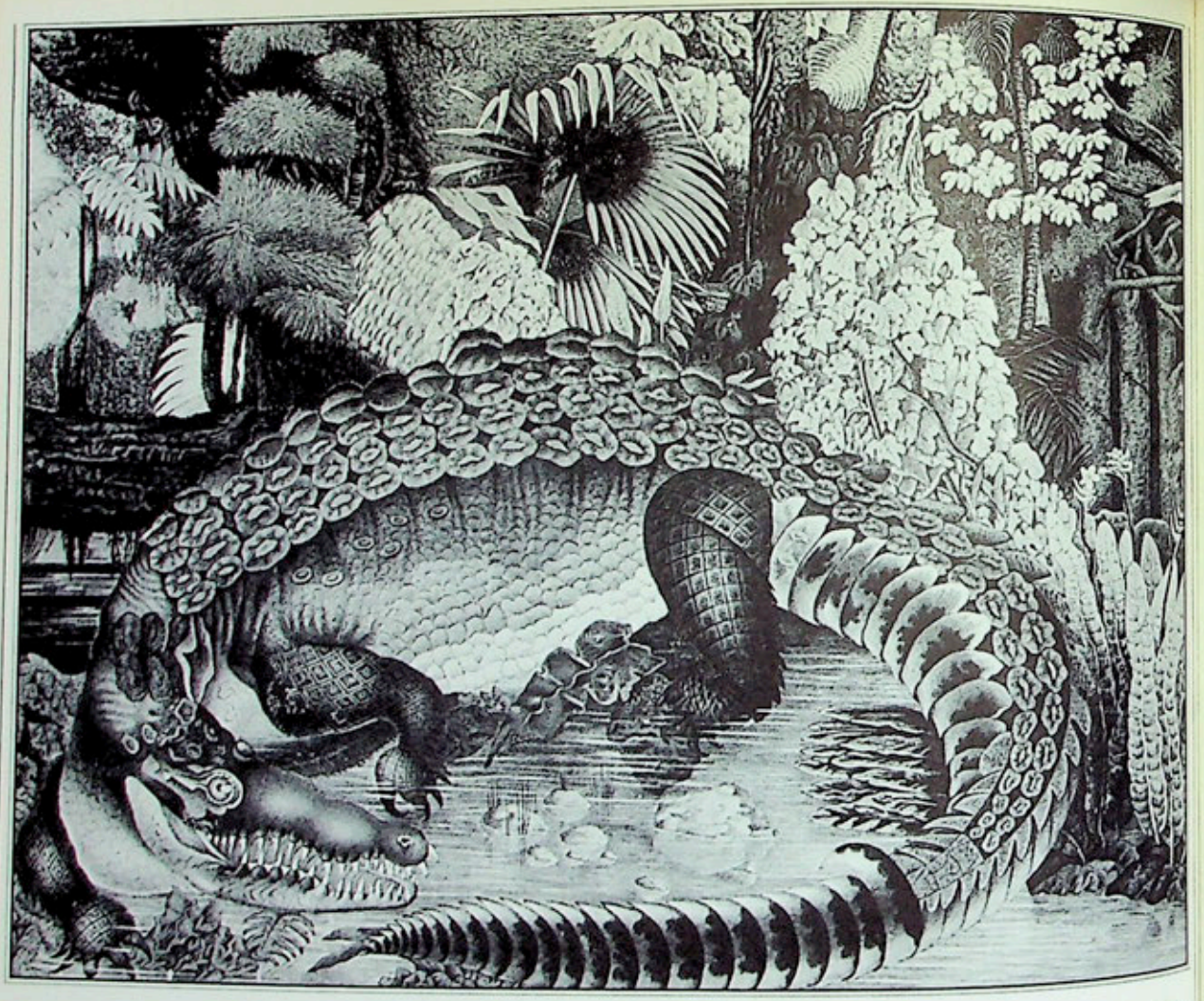






qu'elles illustrent que Zötl dénonce; l'accroissement du nombre des espèces connues ne lui est aucunement nécessaire, tant celles qui sont dénombrées de longue date lui semblent détentrices et dispensatrices de bonheur. Etrange attitude chez un peintre auquel on attribue volontiers l'infinie curiosité des formes et qui aurait pu souhaiter contribuer à l'avancement des connaissances ou à la détection d'espèces nouvelles en précisant grâcieusement la définition de celles que connaissait la classification linnéenne. Mais l'insatiable curiosité des formes animales subit en Zötl une évidente transmutation, chacune d'elles étant sentie comme porteuse d'une énigme, qu'il importe au plus tôt de formuler éclatement dans l'ordre plastique. Enigme à multiples faces dont la plus apparente concerne les paysages dans lesquels Zötl a situé les animaux qu'il dessinait.

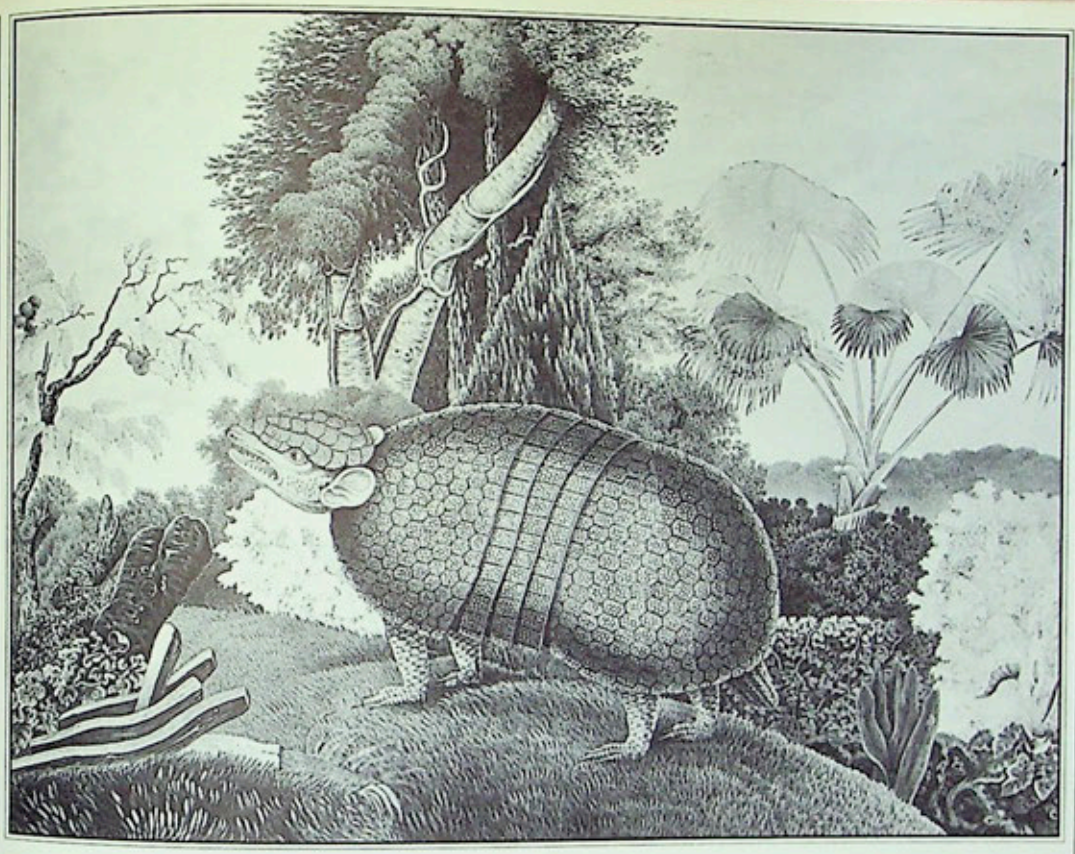
L'évolution des sciences naturelles depuis le XIX^e^ siècle a relégué à l'arrière-plan leurs ambitions systématiques, leur subordination longtemps incontestée au principe taxinomique, le goût de l'ordre auquel, depuis la naissance des lumières, elles sacrifiaient, en contraignant à s'y plier bon gré mal gré la diversité des choses. Or il n'est plus l'heure aujourd'hui, ce sont d'éminents naturalistes qui nous le disent, de constituer d'immenses collections de momies pour ordonner la foisonnante multiplicité des formes. Préciser l'inventaire est affaire d'huissier. Réformer les principes de classement antérieurs est affaire de magasinier. La zoologie n'a plus guère à attendre de l'étude comparative des formes. Aussi s'est-elle avisée depuis un demi-siècle que les choses vivantes relevaient de méthodes d'examen particulières et que le comportement des animaux dans leur milieu naturel était plus riche de conclusions que le détail de leur anatomie. Et comme Zötl, en plein XIX^e^ siècle, substitue à la figuration descriptive de l'animal dans un décor de pure convention la présentation harmonique du paysage et du prince qui en a fait son domaine, je crois pouvoir avancer qu'il précède d'un siècle les ambitions des sciences de la nature et qu'il en a par avance arrêté les axes de recherche présents. La souriante légèreté du notable de village eût récusé comme très vaine une telle antériorité. Mais celle-ci serait attestée même par l'habitant des métropoles modernes quand il se prend de curiosité pour les formes exotiques de la faune, qu'il se rend dans les jardins zoologiques et qu'il observe leurs plus récents aménagements. Les édiles de ces singulières cités, assumant la double charge de pourvoir à l'agrément des longues promenades dominicales en même temps qu'à la prospérité de leurs élevages, ont en effet inventé il y a peu un nouveau type de cage qui ajoute au dépaysement du public et rend improbable la désertion des pensionnaires. Cage cette fois sans barreaux, constituée d'un territoire enchanteur environné d'une zone si inhospitalière et contrariant si précisément les besoins constants du bien-être que toute incursion s'y décourage avant l'évasion. On a ainsi réalisé des volières animées d'une apparente liberté, en a substitué la coercition, on a substitué à l'obstacle physique d'insurmontables difficultés psychologiques et, au sens propre, attaché les chiens avec des saucisses. Ce n'est pas une fable politique que je développe: c'est le thème général des recherches contemporaines en zoologie et leur application consciencieuse à la gestion des zoos et des réserves. Les aquarelles de Zötl peuvent passer pour de tels paradis spécieusement dessinés quoiqu'ils restent quittes de leur enceinte d'enfer et de leurs glacis de terre brûlée. Ce qu'enregistre l'histoire des sciences est l'intérêt électif qu'elles attachent aujourd'hui au comportement des animaux dans leur habitat, aux voyages qu'ils entreprennent avec régularité sur des distances insensées et comme aveuglément pour en changer, à l'énigme de leur accord avec la contrée où ils séjournent, à l'harmonie de leur robe avec les accidents et les nuances du paysage où l'observateur les découvre. Ainsi l'énigme de la multiplicité des formes, si envoûtante ou merveilleuse que soit l'apparition de chacune d'elles,

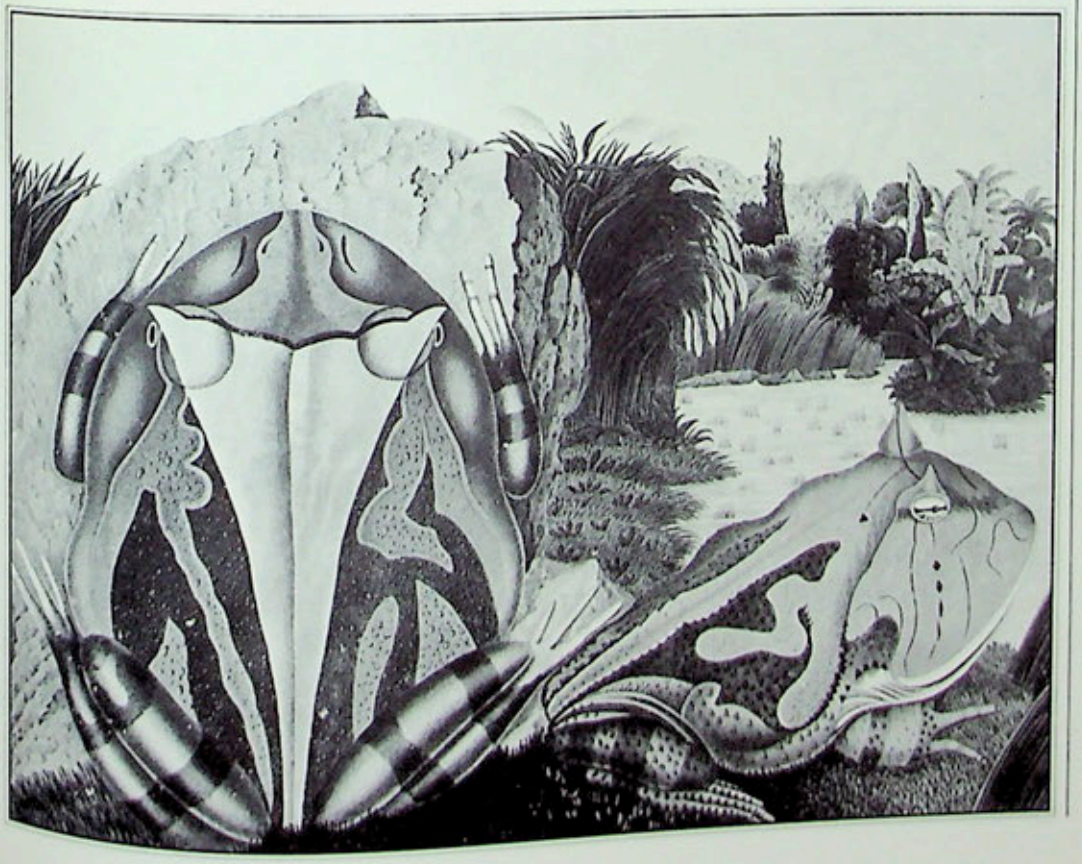


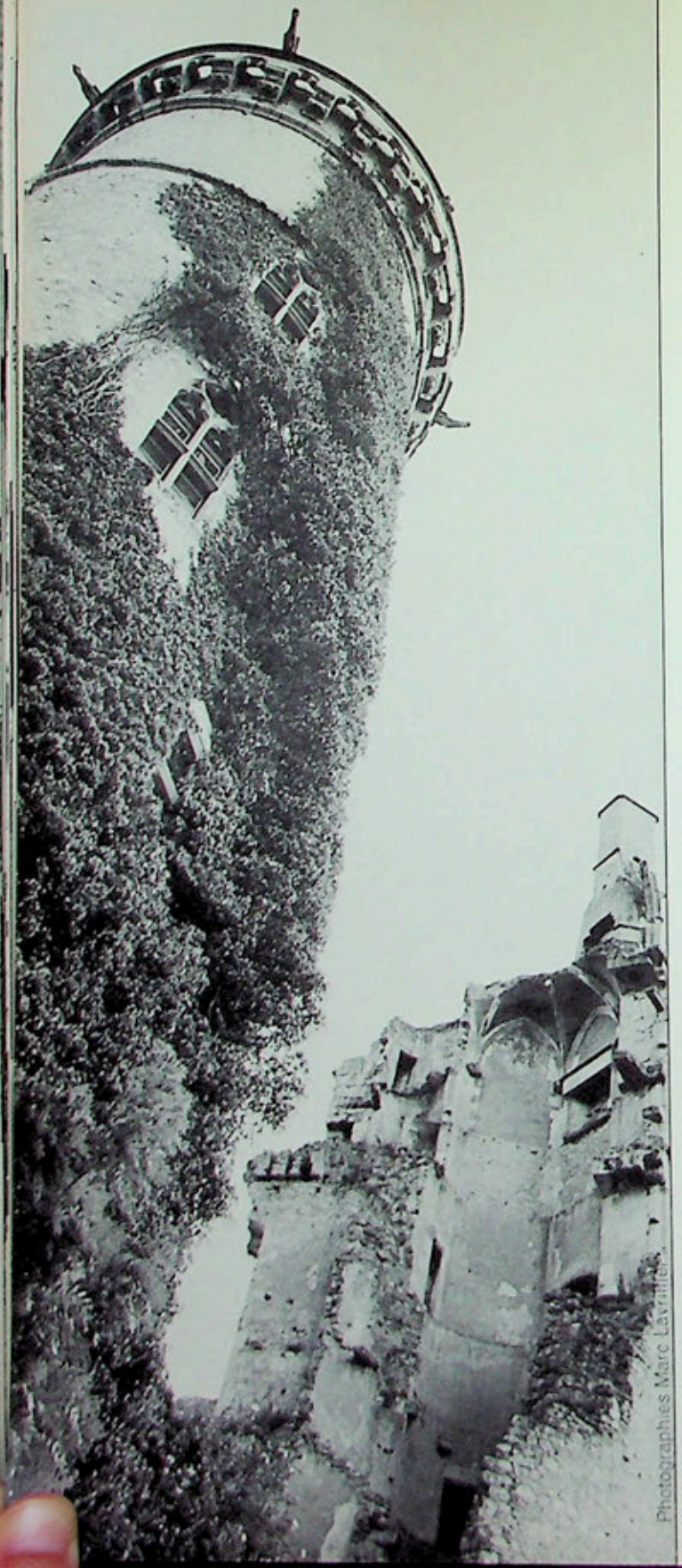
s'enveloppe et s'absorbe pour ainsi dire dans une énigme polyphonique et plus vaste. La prodigieuse élégance des bêtes, les scènes de mœurs qui les éploient et affirment leur royauté dans un territoire dessiné et planté à leur ressemblance, résument alors dans la prééminence de l'animal l'insaisissable difficulté théorique de la philosophie de la nature et réconcilie l'esprit qui interroge avec la merveille dont la contemplation suspend toute question. De la flore tropicale qu'il cultive dans les planches de son paradis, Zötl ne put prendre qu'une connaissance livresque et je me garderais d'authentifier l'exactitude de sa botanique qui, examinée à la loupe de la science, paraîtrait fort approximative: elle ouvrit même à ses facultés inventives un champ d'autant plus large que l'histoire naturelle restait sur ce plan plus succincte et quasi muette. Le paysage décoratif des images de nature du XVIII[e] siècle, identiquement multiplié sous les pattes d'animaux logés en un même continent, cède la place, sous son pinceau, à un milieu réinventé selon des lois harmoniques qu'on dirait que Zötl a découvertes tout seul dans ses promenades. Ainsi les bêtes nocturnes de nos contrées, ces animaux dont une lenteur incoercible raccourcit le souffle et semble figer le sang, sont évoqués au premier plan des endormeuses campagnes de son pays. Les taupes et les hérissons flânent au petit matin près des villages accablés par le retour des saisons et que n'irrite pas même le rythme trop précipité des jours. Les champs, les villages, les clochers sont frappés non pas d'une véritable torpeur que contredirait l'agitation zournoise des nocturnes, mais d'une maladie de langueur qui, comme on le voit chez les paysagistes hollandais du XVII[e] siècle, porte à juger de tout selon l'échelle des millénaires et réduit tout geste à une reptation furtive. Ce n'est pas trop faire ici la part d'une expérience sensible qui vérifiait en Autriche, dans le monde immédiat, le bien-fondé et l'aboutissement d'une démarche générale qui portait Zötl à décrire des harmonies bien plus lointaines et à imaginer, sans autres repères que très sommaires, le cadre convenable à la vie des formes les plus surprenantes de la nature animée. Inventer le milieu idéal d'un petit mammifère indigène n'obligeait aucunement à la vraisemblance et rien ne se fût opposé à l'évocation, autour de lui, de lieux moins familiers ou plus fantastiques. Mais Zötl n'est attentif qu'aux merveilles dont la possibilité est hors de doute, dont l'existence objective est sujette à vérification, quoique assurément elles soient essentiellement fugitives, altérées ou brouillées dans leur tonalité par l'intervention humaine. Sous ses yeux, les campagnes où vagabonde le hérisson imposent à Zötl de redoubler de finesse et d'acuité dans l'appréciation des nuances, de prévenances envers les esprits des champs, pour saisir l'accord parfait dont ils donnent le ton et qui forme leur émanation dans la couleur des choses. Des sites plus lointains qu'il était hors d'espoir de rendre avec fidélité et qui ne relevaient, à défaut de documents, que d'un exotisme indifférencié, laissaient en revanche plus de liberté pour reconstituer, à partir des caractères physiques d'un animal et de ses habitudes de vie, le site, la couleur des feuillages, le climat et les vibrations de la météorologie qui lui correspondent, non pas dans la logique très lâche de la plausibilité, mais par la nécessité d'une convenance réciproque. Je suggère que la préférence obstinée de Zötl pour la faune des tropiques tient, plus encore qu'à son éclat, au supplément de liberté qu'elle procurerait, au bonheur constant qu'à sonder les lois les plus obscures de la destinée procurait l'exercice de « divination » (comme dit Breton) grâce auquel l'animal enfin régnait splendidement sur des domaines appropriés, en milieu vivant et infiniment mobile du monde inerte.

A tels dépouillements en effet qu'ait pu se porter Zötl à travers la littérature documentaire, on peut en croire sa passion soutenue et son souci de scrupuleuse exactitude; il n'a jamais rien peint d'un paysage, quand bien même devait-il subvenir aux lacunes du savoir

(Suite en page 30)







Photographies Marc Lavallée.

le Duc de Berry et ses artistes

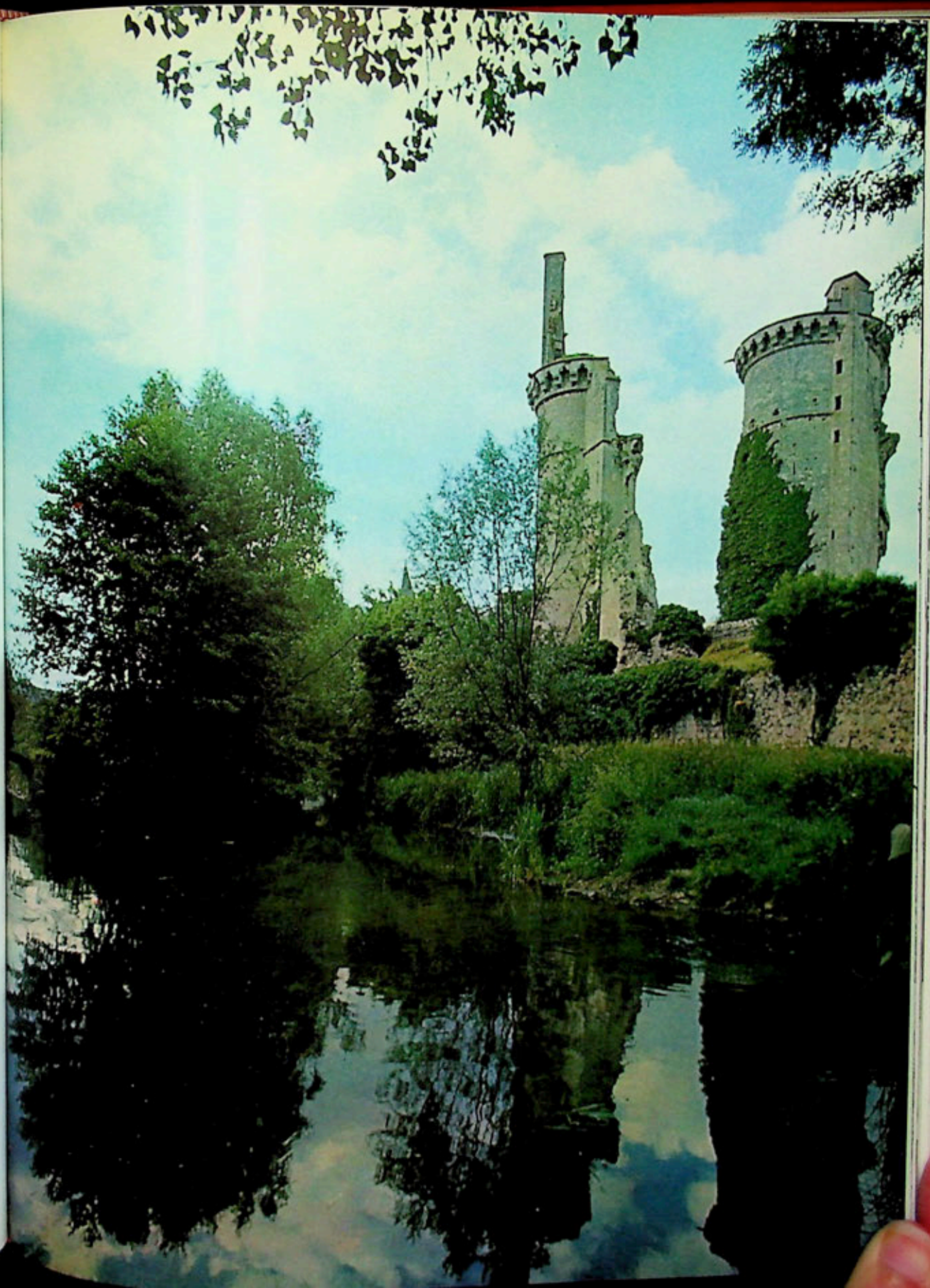
PAR PHILIPPE VERDIER

Dans la petite ville de Mehun-sur-Yèvre et à Bourges, on trouve encore des vestiges de l'extraordinaire réunion de chefs-d'œuvre créés pour un des princes les plus fastueux du XVe siècle.

Il est intéressant que l'année 1967 ait vu la publication du premier volume de l'œuvre monumentale de Millard Meiss: *French Painting in the time of Jean de Berry. The late XIV century and the patronage of the Duke*, alors qu'au même moment circulait en Allemagne et en France une exposition intitulée *Cœur de la France, l'art en Berry des Romains à aujourd'hui*. L'ouvrage si important de Millard Meiss était publié en Angleterre et aux Etats-Unis sous les auspices de la fondation Kress de Washington pour l'Histoire de l'Art européen. Il est consacré à la peinture française depuis l'art gothique international du Parement de Narbonne et des premiers ateliers d'enlumineurs qui travaillèrent pour le duc de Berry jusqu'aux frères de Limbourg et au Maître des Heures de Rohan, en passant par un des artistes les plus novateurs et peut-être le moins reconnu, le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut.

L'exposition *Cœur de la France* circulait de Darmstadt, en fin 1967, à Dusseldorf et Munich dans les premiers mois de 1968. Cette exposition a consacré le travail enthousiaste et si fécond en résultats poursuivi à Bourges et aux alentours par le conservateur du musée du Berry et le directeur des musées de Bourges, M. Jean Favière. La partie romane et gothique de l'exposition ayant circulé en Allemagne a été montée cet été par M. Favière à la Maison de la Culture de Bourges dans une présentation remarquable. Elle aura été le complément bienvenu de l'exposition *L'Europe gothique XIIe-XIVe siècles* au Pavillon de Flore (voir *L'Œil*, nº 159). Elle a apporté plusieurs révélations dans un contexte qui renforçait la valeur de chaque œuvre exposée en rappelant qu'en France, dans le présent comme dans le passé, les foyers les plus vivants ne sont pas captés par Paris seul. Bourges ayant joué un rôle prééminent dans l'art gothique grâce à la construction de sa cathédrale et au mécénat du duc de Berry (1340-1416), une contribution à l'effort international dans les domaines de la muséographie et de l'histoire de l'art était particulièrement recommandée par les circonstances. Elle a pris la forme d'un pèlerinage aux vestiges des splendeurs artistiques réalisées pour le duc de Berry au centre de son apanage, à Bourges et à Mehun-sur-Yèvre.

1 et **2** *Le donjon et la tour en ruines du château de Mehun-sur-Yèvre, qui fut, selon Froissart, « l'une des plus belles maisons du monde ». Elle dessinait un trapèze irrégulier de 125 mètres de périmètre, aux angles renforcés par le donjon de 12 mètres de diamètre et trois tours dont le diamètre était quelque peu inférieur. Les courtines talutées s'élevaient à plus de 20 mètres.*

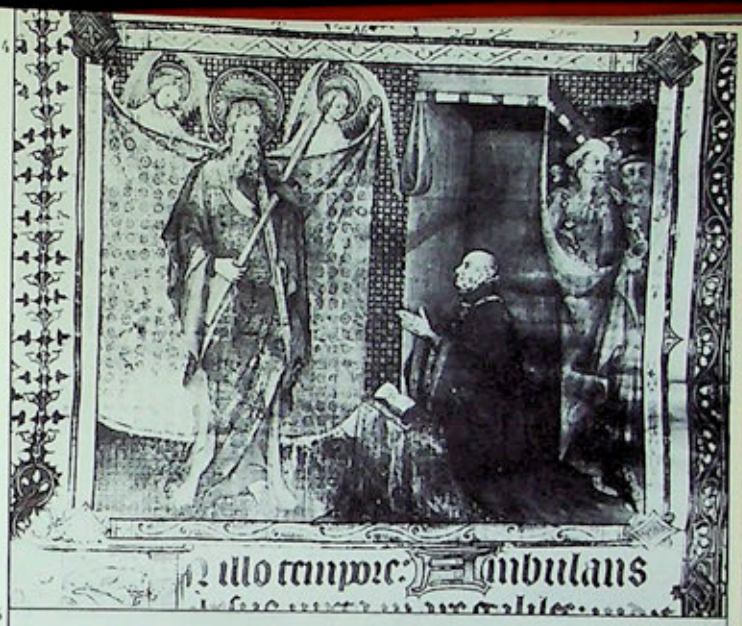


Dominica .i. quadrage
simi. Invocavit me. Et
ego exaudiam eum
eripiam eum et glo
rificabo eum longitudi
nem dierum adimplebo eum.
Cum hoc erat mod ps.
Qui habitat in adiu
torio altissimi in pro

Le donjon et la tour éventrée du château de Mehun-sur-Yèvre (fig. 1 et 2), le premier drapé d'un lierre qui décalque en sombre la brèche de celle-ci, dominent une petite ville qui n'a guère changé depuis Charles VII, avec ses moulins à eau, ses biefs, ses prairies cloisonnées de saules. La vue la plus saisissante du château se présente à qui vient de la ville et longe les douves, avant de s'engager sur la chaussée qui a remplacé le pont enjambant l'Yèvre et qui reliait le châtelet à la redoute de l'entrée. Le donjon se dresse bientôt dans l'axe nord. C'est le point de vue choisi par l'enlumineur des *Très Belles Heures de Notre-Dame*, à la Bibliothèque Nationale (fig. 5), et par les frères de Limbourg pour illustrer le psaume 90 par la tentation du Christ dans les *Très Riches Heures* du musée Condé à Chantilly (fig. 3). Pénot l'adopta encore d'instinct dans le dessin qu'il leva des ruines encore très parlantes en 1737 (1). Le donjon à quatre étages était couronné par un mirador, lanterne hexagonale trouée d'ajours comme une pièce d'orfèvrerie. Deux autres tourelles hexagonales sur les tours visibles de l'enluminure des *Très Riches Heures* sertissaient des verrières et étaient prolongées par des pinacles. Des statuettes et de hautes têtes de cheminées effilochaient leurs filigranes de pierre jusqu'aux girouettes de plomb empennées des armes du duc. Le principe, alors original, de la chapelle à l'entrée, au-dessus de la redoute, sera repris à l'Hôtel Jacques Cœur à Bourges.

Comme le Louvre de Charles V et d'autres châteaux construits par le duc de Berry, Saumur, Poitiers, le dispositif défensif restait fondé sur le commandement des tours au-dessus des courtines. Ces châteaux à la souche de forteresses s'achevaient en cimiers décoratifs qui annoncent Chambord. Sur l'enluminure (1465) du *Livre d'Heures* des Cloisters à New York (2), on voit le ruisseau l'Annain se jeter dans l'Yèvre et le bastion du flanc oriental. Il faut restituer le boulevard, en fausse braie, et son rempart qui couvraient l'approche de ce côté (3). Le singe qui, au bord de l'Yèvre, nargue le lion sur l'enluminure des *Très Riches Heures* fait allusion aux bêtes du désert où le Christ fut tenté et rappelle que le duc de Berry avait fondé à Gandebert dans les faubourgs de Mehun une ménagerie où, en dehors de la faune habituelle à la suite du duc, ours, cygnes, faucons, éperviers, loubous de Poméranie et un loup au collier de pointes de fer, vivaient une autruche et un dromadaire.

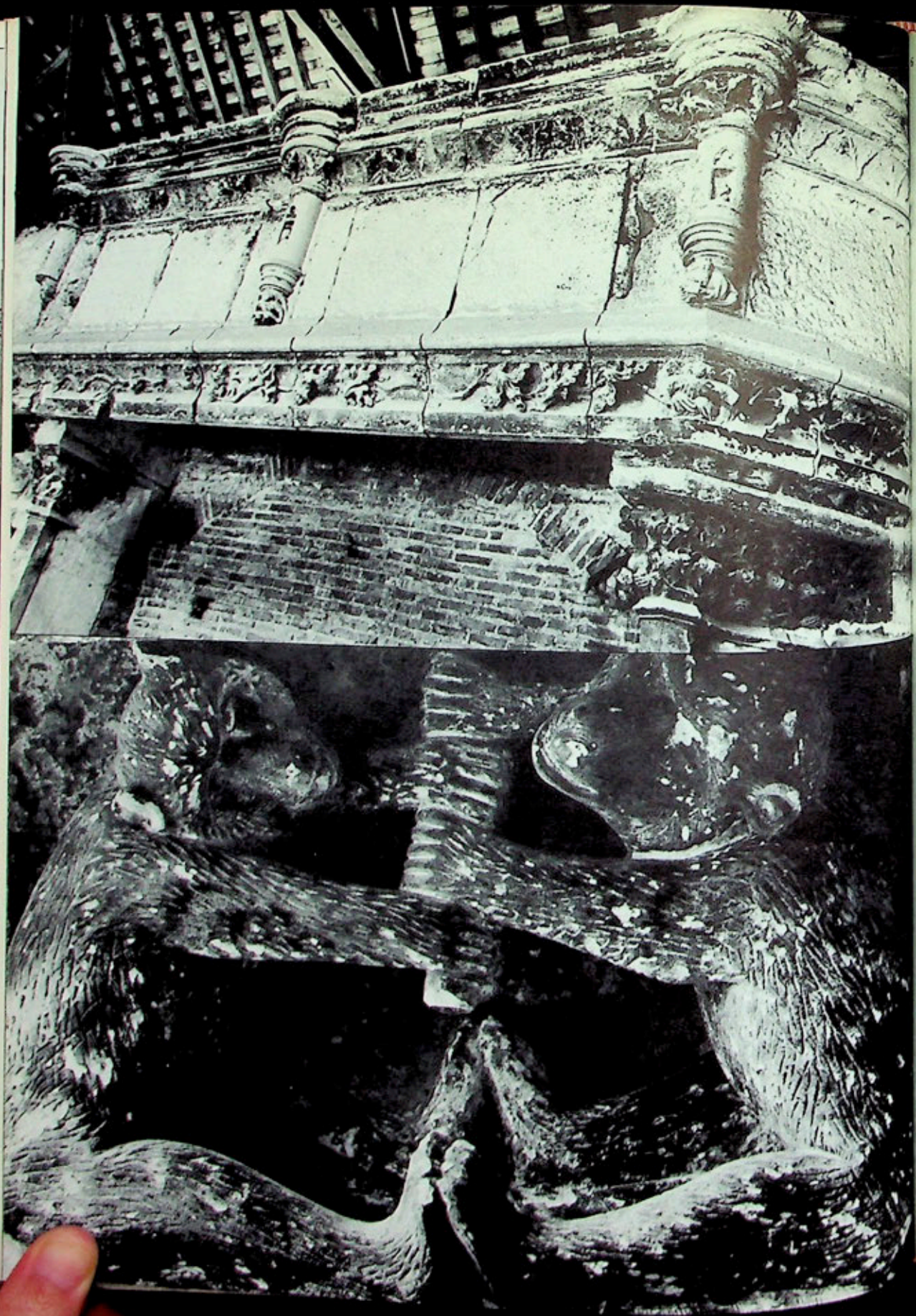
Mehun-sur-Yèvre avait été bâti, comme l'autre château du duc en Berry, celui de Concressault (4), sur une motte calcaire placée à Mehun comme une vigie entourée par l'Yèvre et surveillant la voie romaine de Tours à Bourges. Philippe de Valois l'avait confisqué à Robert d'Artois, réuni à la couronne et donné en fief à Jean de Luxembourg. Bonne de Luxembourg l'amena à Jean, duc de Normandie, qui devint roi de France sous le nom de Jean II. La châtellenie de Mehun-sur-Yèvre est nommée dans l'acte



3. « *La Tentation du Christ* », *avec le château de Mehun. Miniature des frères de Limbourg dans* Les Très Riches Heures *du duc de Berry. Chantilly, Musée Condé. Depuis les peautiers dits marginaux du deuxième âge d'or à Byzance, les tentations du Christ, et particulièrement la troisième, qui se rapporte à sa résurrection, illustrent le psaume 90. Cette iconographie explique que le château soit dominé par une chaîne de montagnes. Mais peut-être l'œil de Limbourg, par une maligne allusion, a-t-il suggéré la deuxième tentation et étalé aux pieds du Christ les richesses accumulées par le duc de Berry.*

4. « *Le duc de Berry en prières devant Saint André* ». *Miniature attribuée à André Beauneveu, dans l'Evangéliaire de la Sainte Chapelle de Bourges. Bourges, Bibliothèque Municipale.*

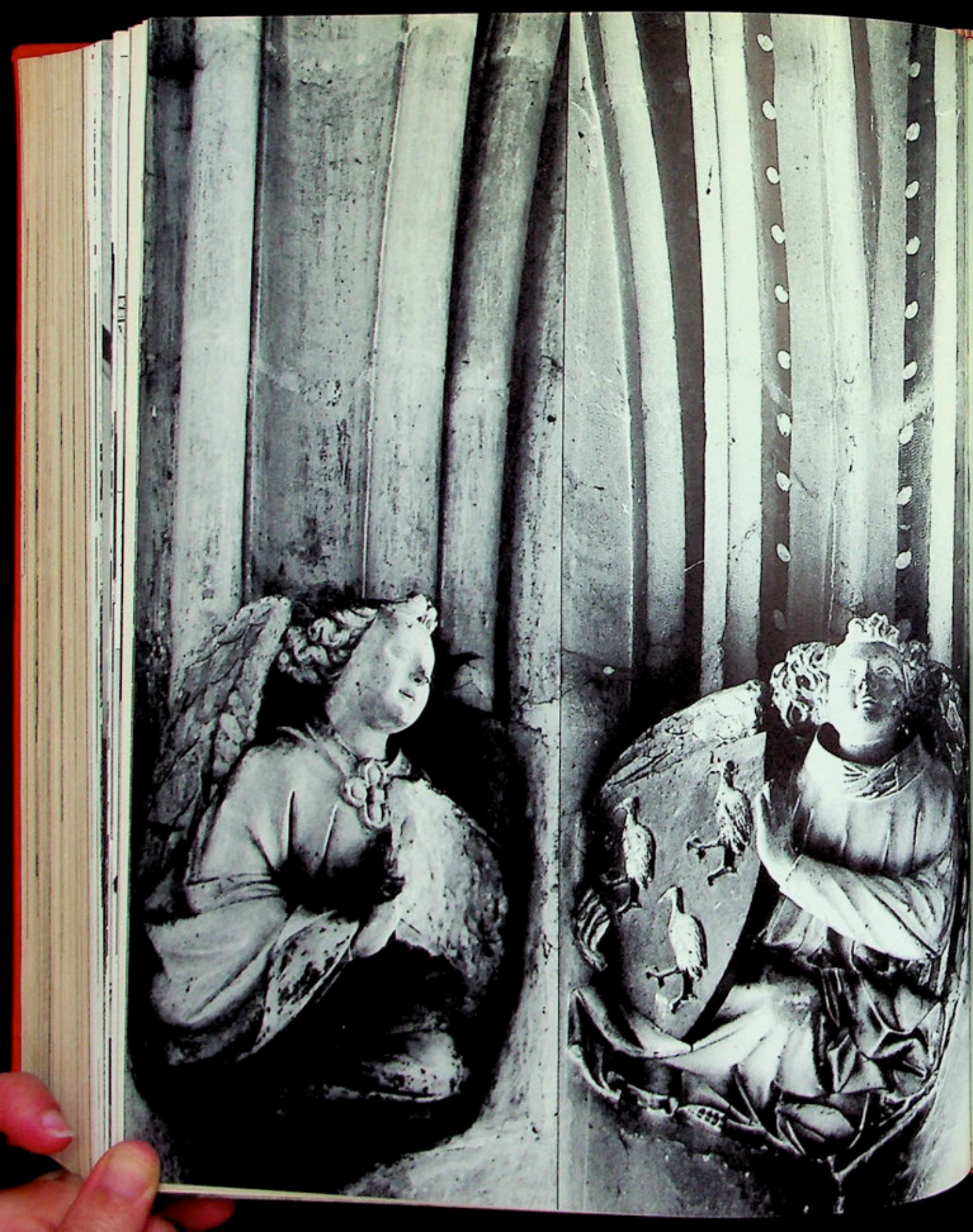
5. « *La Résurrection des Morts* ». *Miniature des Très Belles Heures de Notre-Dame, enluminées pour le duc de Berry. Paris, Bibliothèque Nationale. Le château a été pour la première fois reconnu comme étant celui de Mehun par l'auteur de cet article.*



de donation en apanage du Berry et de l'Auvergne, qui compensa pour le fils de Jean le Bon, alors comte de Poitou, la perte de ce comté, cédé à l'Angleterre au traité de Bretigny (1360) et du Mâconnais (5). Le 30 avril 1366, le duc de Berry, au retour définitif de sa captivité en Angleterre où il était retenu en otage, prêta hommage pour la châtellenie à Roger Le Fort des Ternes, archevêque de Bourges, et la construction du château commença en 1367 sous la direction de Guy de Dammartin. Le 3 octobre 1375 Guillaume Deschamps reçut 60 sols tournois pour peindre la tête du cerf « emptée en la cheminée de la chambre a parloier ». Un horloger nommé Henry fut le 13 octobre 1378 appelé de Bourges pour appareiller le timbre d'une horloge qui ne pouvait sonner. C'était peut-être l'Allemand Henri de Vic qui construisit la grosse horloge de la tour du Palais à Paris (6). Le château était prêt pour les fêtes qui suivirent le mariage de la fille aînée du duc de Berry, Bonne, avec Amédée VII, comte de Savoie, le 18 janvier 1377, et il servit de cadre aux fiançailles de la toute jeune Marie, sa seconde fille, avec Louis de Chastillon, fils de Guy, comte de Blois, qu'elle épousa en 1386. En 1383 le passage entre le château et la chapelle était terminé. De la décoration à laquelle on travailla jusqu'en 1408, il demeure des anges musiciens sous les retombées des nervures de la voûte aux premier et deuxième étages du donjon et trois marmousets en plein vent au dernier étage de la tour ouest. Dans un coin du musée aménagé dans le donjon, les quelques débris du gonfalonier, géant de pierre qui tenait l'oriflamme du duc au-dessus du comble du logis, achèvent de se détériorer.

Dans ses *Chroniques* Froissart a exalté le château de Mehun-sur-Yèvre, « nouvellement » édifié en 1386, « encore y faisoit-il [le duc de Berry] ouvrer tous les jours », comme « l'une des plus belles maisons du monde », « et avoit bien cousté trois cens mille frans ». En 1390 le duc de Berry, dont la fantaisie était « de tous jours faire ouvrer de tailles et de pointures », se tint plus de trois semaines à Mehun pour discuter de nouveaux programmes avec André Beauneveu, « maistre de ses œuvres de taille et de pointure ». Le château était, à des détails près, achevé en 1390 « car le duc de Berry excellentement y avoit fait ouvrer et jolyer et edifiier ». L'activité constructrice et les commandes d'œuvres d'art allaient se tourner ailleurs, vers la librairie du duc, sa collection de joyaux et d'arts décoratifs, et peut-être déjà la construction de la Sainte Chapelle de Bourges était-elle envisagée dès l'achèvement des travaux au Palais. Froissart loue André Beauneveu dans le même élan superlatif avec lequel il parle du château de Mehun: « dessus le maistre Andrieu ... n'avoit pour lors meilleur, ne le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvrages feust demoré en France ou en Haynnau dont il estoit de nation » (7). En tant que sculpteur, André Beauneveu avait travaillé comme « Ymager » de gisants des tombeaux commandés par Charles V pour être installés dans l'abbatiale de Saint-Denis (ceux de Philippe VI, de Jean II et de lui-même) — peut-être aux statues du contrefort Lagrange à la cathédrale d'Amiens, puis, aussi comme « tombier », pour le comte de Flandre Louis de Mâle. Sa participation, en tant que peintre, à la décoration

6-7-8 *Manteau et détails d'une cheminée monumentale du Palais de Bourges, aujourd'hui Préfecture du Cher. Cette cheminée laissée à l'abandon se détériore lentement dans une pièce de débarras qui était jadis une des « salles à parer » de la demeure ducale. Le manteau simule un château fortifié avec pavillons et échauguettes. Des sculptures d'une fantaisie imaginative comparable à celle des grotesques ornant les marges des manuscrits animent les gorges de la cheminée et en soulignent les divisions architectoniques. Des ours (ci-contre en bas), un ange accroupi en marmouset, un prophète-caryatide sous une console (ci-contre), etc.*



de la Halle des Jurés à Valenciennes n'est pas claire (8). De ses « pointures » pour le duc de Berry nous ne connaissons que la concordance, en vingt-quatre tableaux, des douze figures de prophètes et des douze figures d'apôtres du psautier du duc de Berry, qui fut enluminé vers 1386.

Les vingt-quatre images en grisaille, insubstantielles dans leur pâleur et flottant devant des trônes trop architecturés et à la couleur exténuée, sont d'un sculpteur. C'est de la statuaire en trompe-l'œil, modelée avec la gouache, mais ayant la transparence moelleuse d'un dessin à la pointe d'argent sur l'enduit lisse d'une tablette de buis préparée (9).

En 1401-1402, à l'occasion du transfert de la charge de Garde des joyaux et des œuvres d'art du duc de Berry d'entre les mains de Guillaume de Ruilly dans celles de Robinet d'Etampes, qui allait l'exercer jusqu'à la mort du duc, un inventaire fut dressé des collections. Dans l'inventaire de la librairie installée dans le donjon de Mehun figuraient, en 1402, 117 manuscrits (10). Le nombre en était monté à 162 en 1416 (11), soit environ alors les trois cinquièmes de la bibliothèque du duc de Berry. La grande majorité des manuscrits que le duc fit enluminer restèrent à Mehun, dont les *Très Belles Heures* de Bruxelles, les *Grandes Heures* de la Bibliothèque Nationale et les *Très Riches Heures* de Chantilly. Peut-être les *Très Belles Heures de Notre Dame* (Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 3093) ont-elles été commencées pour la première partie de leur décoration dès 1384 (12), c'est-à-dire à une époque où les innovations partaient de Mehun-sur-Yèvre, pour être achevées à Bourges, vers 1410, par les frères de Limbourg (peintures des pages 225 et 240). Ce groupe de manuscrits enluminés fait la synthèse de l'art gothique international, des peintres de Prague sous le règne de l'empereur Charles IV et de Paris à la fin du règne de Charles V, au moment de la montée en France du Nord et en Bourgogne des influences italiennes venues de Sienne, de Naples et d'Avignon, puis de Bologne, de Vérone, de Padoue et de Milan et montre l'influence croissante des Néerlandais et des Allemands de la vallée inférieure du Rhin. Sur le rayonnement du foyer d'art de Mehun-sur-Yèvre, que dominaient deux personnalités, André Beauneveu et un autre Français du nord — Artois ou Hainaut — Jacquemart de Hesdin, l'enlumineur des tableaux des *Très Belles Heures* de Bruxelles et de ceux (aujourd'hui perdus) des *Grandes Heures* de Paris, engagé par le duc de Berry en 1384, ce sont les comptes des ducs de Bourgogne qui nous renseignent.

En 1393, le duc de Bourgogne dépêcha au château de Mehun-sur-Yèvre Jean de Beaumetz, son peintre et valet de chambre, et Claus Sluter, son « ouvrier d'entailleure », pour visiter les nouvelles œuvres de peinture et de sculpture à Mehun. L'année précédente Jacquemart Donne, maître charpentier du duc de Bourgogne à Hesdin, et Gilles Largent, son maître-maçon au même château, avaient séjourné seize jours à Mehun pour « veoir et adviser certains ouvraiges estans ou chastel de monseigneur le duc de Berry »

9 *et* **10** *Anges héraldiques sculptés à la retombée des voûtes dans les chapelles Aligret (9) et Trousseau (10). Cathédrale de Bourges.*

11 *Cette statuette de prophète en bronze doré (Musée de Cleveland) a sans doute — comme une autre qui est au Musée du Louvre — fait partie du Trésor de la Sainte Chapelle de Bourges. L'analogie de style avec la statue de prophète reproduite fig. 13 permet de supposer qu'elle a été exécutée dans le même atelier, probablement celui d'André Beauneveu.*

12 *Saint Symphorien (?). Église de Morogues (Cher). Cette admirable statue, sans doute attribuable à Jean de Cambrai, a pu être ramenée de Bourges à Morogues en même temps que le banc d'œuvre de la Sainte Chapelle ducale.*

13 *Statue de prophète, attribuée à André Beauneveu et provenant de la Sainte Chapelle de Bourges. Musée Jacques Cœur.*

(13). Bien que les deux documents soient distincts, ils sont visiblement liés par le souhait du duc de Bourgogne de mettre ses meilleurs bâtisseurs et artistes au courant de ce qui s'était fait de plus nouveau et de plus accompli à Mehun.

L'influence des orfèvreries amassées avec une passion insatiable par le duc de Berry dut être considérable sur les enlumineurs à une époque où la peinture sur panneau était encore fort rare (le duc n'en possédait que trois en 1402) et où l'orfèvrerie, particulièrement depuis l'invention toute récente de l'émail opaque ou semi-translucide incrusté sur or (14), remplissait en quelque sorte une fonction d'arbitre du goût entre les tendances plastiques et les tendances picturales des artistes. Des 306 articles énumérés en 1402 dans l'inventaire de Mehun-sur-Yèvre, il ne subsiste que des descriptions fascinantes à lire. L'imagination peut prendre pour tremplin les quelques œuvres qui ont survécu de l'orfèvrerie française vers 1400: des collections du duc deux seulement, la coupe d'or, émaillée en basse taille de scènes de la vie de sainte Agnès, que Jean de Berry avait fait préparer pour les étrennes de son frère Charles V, né le jour de la Sainte-Agnès, et le reliquaire de la Sainte Epine. Ces deux œuvres sont au British Museum. Les joyaux du duc de Berry étaient sertis d'émaux de plique, de basse taille ou incrustés sur or. C'étaient des pièces montées, un échafaudage de petites sculptures précieuses, au-dessus d'entablements en manière de chatels qui enchâssaient des rocailles nappées d'émail vert ou de couleurs variées.

Il y avait une profusion de coupes d'or garnies d'émaux, de vases et de pots d'or et de cristal de roche, des miroirs, des salières et des brûle-parfums étranges, comme ce « mouton d'or pertuisé » (sans doute une importation d'Orient) pour mettre des « oisellez de Chipre » (pastilles de parfum).

Le début de la construction du palais de Bourges (15) peut être fixé aux dernières années du règne de Charles V, quand le roi battait froid au duc de Berry et l'écartait des conseils de la couronne. Il s'éleva sous la direction de Guy de Dammartin, qui allait être l'architecte du palais de Poitiers (1382–1388) et restaura en 1374 le palais de Lusignan cédé par les Anglais à Du Guesclin et au duc de Berry.

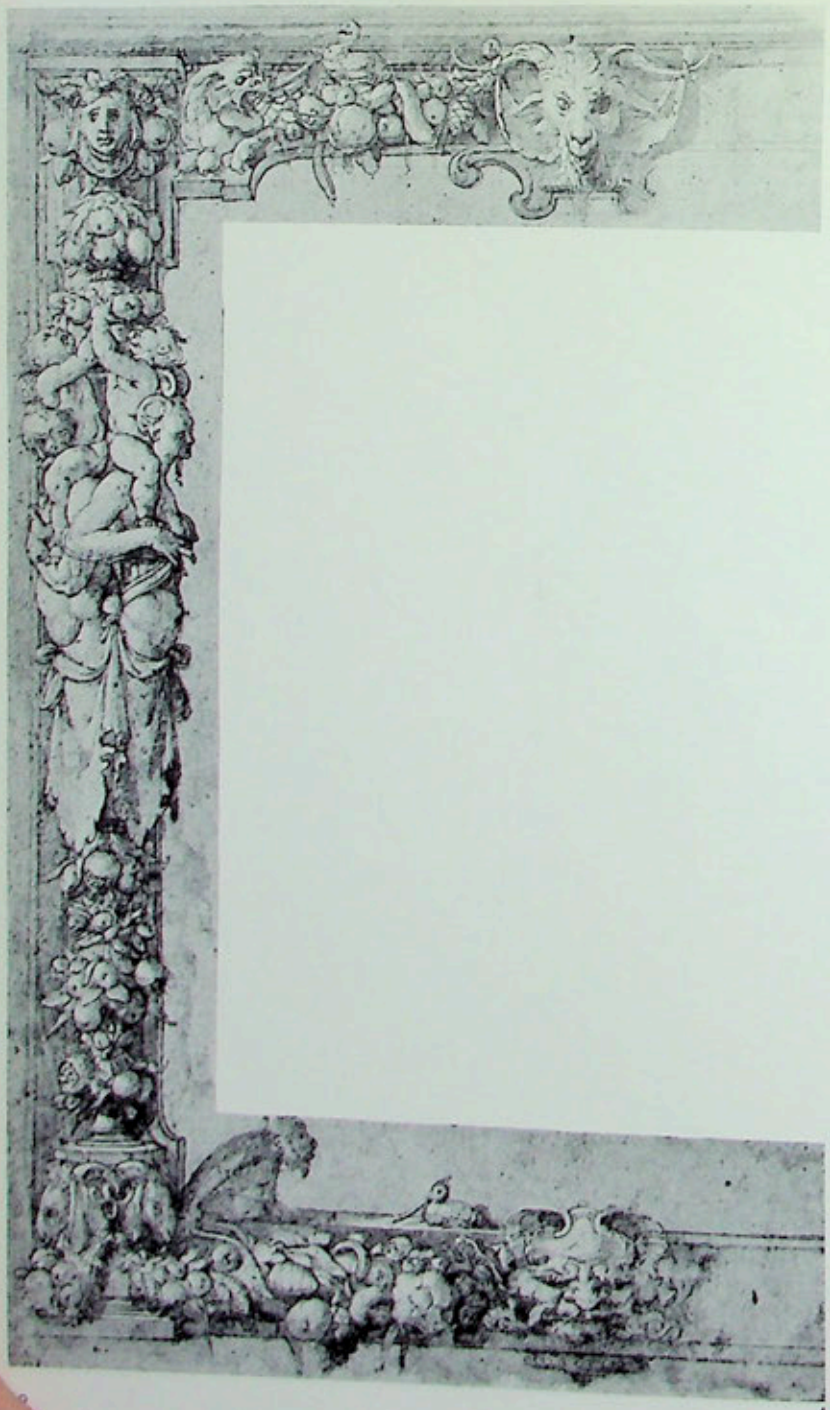
Le palais de Bourges s'ouvrait au nord sur la galerie du cerf, où l'on accédait par des degrés et qui servait aussi de portique d'accès à la Sainte Chapelle à l'est et à la grosse tour du Trésor à l'ouest. Il se développait parallèlement à la muraille romaine et l'on pénétrait d'abord dans une grande salle de 51 mètres sur 16, qui s'élevait d'un jet jusqu'à la charpente planant à 24 m. de hauteur, qu'une ancienne description dit avoir été assemblée « sans poutres ni tirants ». C'était la plus vaste du royaume après celle du palais de Paris. Sept foyers chauffaient la grand salle. La principale cheminée, adossée au mur de refend qui la séparait des salles à parer, était à trois âtres, comme celle qui

(Suite en page 47)

14 *Jean de Cambrai : Gisant du tombeau du duc de Berry. Détail. Cathédrale de Bourges.*
15 *« L'Homme de douleurs ». Bas-relief provenant de l'église des Jacobins de Bourges et conservé au Musée Jacques Cœur.*
16 *« L'Homme de douleurs ». Cette miniature présente la même composition que le bas-relief reproduit fig. 15 : le Christ est soutenu par un seul ange, selon la formule généralement adoptée en France à la fin du XIVe siècle. Paris, Bibliothèque Nationale.*
17 *Jean de Cambrai : « Le sommeil des apôtres ». Bas-relief provenant du tombeau du duc de Berry.*
18 *Fragment de la statue de Jean de Cambrai représentant le duc de Berry agenouillé devant Notre-Dame-la-Blanche, qui était placée derrière l'autel trumeau de la Sainte Chapelle ducale. Bourges, Musée Jacques Cœur.*
19 *« Le couronnement de la Vierge par la Trinité ». Miniature du Lectionnaire de la Sainte-Chapelle. Bourges, Bibliothèque Municipale.*

LA MANUFACTURE DE TAPISSERIE DES MEDICIS

par Detlef Heikamp



1

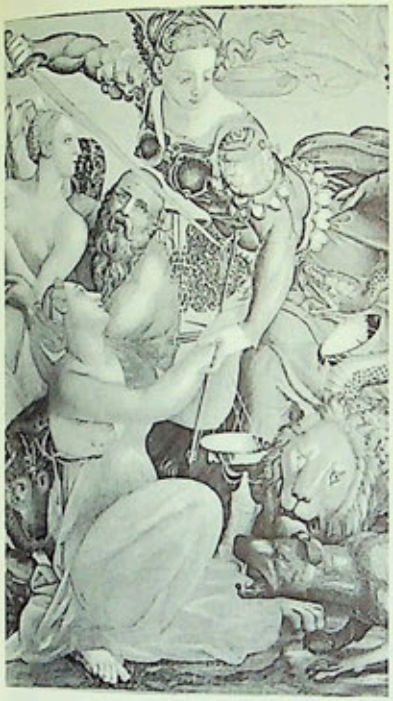
La manufacture de tapisseries de Florence, fondée par Cosme Ier de Médicis, représente la première tentative faite par le duc pour créer en Toscane une industrie nouvelle, financée par l'Etat. Cette manufacture a continué à exister jusqu'au XVIIIe siècle; ses plus belles productions cependant datent du XVIe siècle. Elle travailla toujours surtout pour les ducs de Toscane, mais d'autres commandes lui furent aussi passées par divers princes, par des villes et par des particuliers. Les Médicis accordaient les crédits nécessaires pour financer les entreprises les plus coûteuses. François de Médicis, fils et successeur de Cosme Ier, fonda d'autres ateliers pour la fabrication de mosaïques en pierres semi-précieuses, la taille du cristal, l'orfèvrerie, l'ébénisterie, etc... Par la suite la plupart de ces ateliers furent rassemblés à l'étage supérieur des Offices. Ils devaient, selon la politique commerciale des Médicis, servir à augmenter les revenus du duché, et Florence devint ainsi un des centres les plus importants des arts décoratifs en Europe.

Un magnifique fonds de tapisseries est parvenu jusqu'à nous. Les livres de comptes de la manufacture nous apprennent cependant que le nombre des œuvres produites était beaucoup plus grand encore. Les modèles que nous avons conservés nous donnent toutefois une idée de ce qu'étaient les pièces aujourd'hui perdues. Les plus importants des peintres qui furent au service de la cour de Toscane s'employèrent souvent à composer des cartons. Les tapisseries que nous possédons encore sont actuellement dispersées dans divers musées et édifices publics, tant à Florence qu'en dehors de Florence. Les différentes pièces d'un même cycle se sont trouvées séparées les unes des autres, et il est difficile de se faire une idée d'ensemble de tout le fonds qui subsiste. L'étude en est cependant importante pour la muséographie, car elle devrait permettre de rassembler des œuvres qui sont liées entre elles.

Pour fonder sa manufacture, en 1545, Cosme Ier fit appel à deux artisans néerlandais, qui avaient travaillé auparavant pour le duc Alphonse d'Este. Puis il commanda vingt tapisseries représentant l'histoire de Joseph. Les cartons furent composés par Bronzino et pour deux de ces tapisseries Pontormo et Francesco Salviati fournirent les dessins. Dans la scène qui représente « Joseph et la Femme de Putiphar » (fig. 5) on retrouve le *disegno*, maniériste à l'extrême, de Bronzino. Les personnages prennent des poses soigneusement étudiées; il semble que chaque geste spontané soit comme figé. L'artiste s'efforce d'atténuer l'effet de cette plasticité excessive en entourant les personnages d'une profusion d'ornements. Il règne dans ces tapisseries une véritable horreur du vide. On peut ainsi observer que Bronzino, dans ses modèles de tapisserie, hésite entre le parti qui consiste à tenir compte des règles propres à cet art, et la tendance à adopter un style très plastique, mal adapté à la tapisserie qui recherche essentiellement l'effet décoratif.

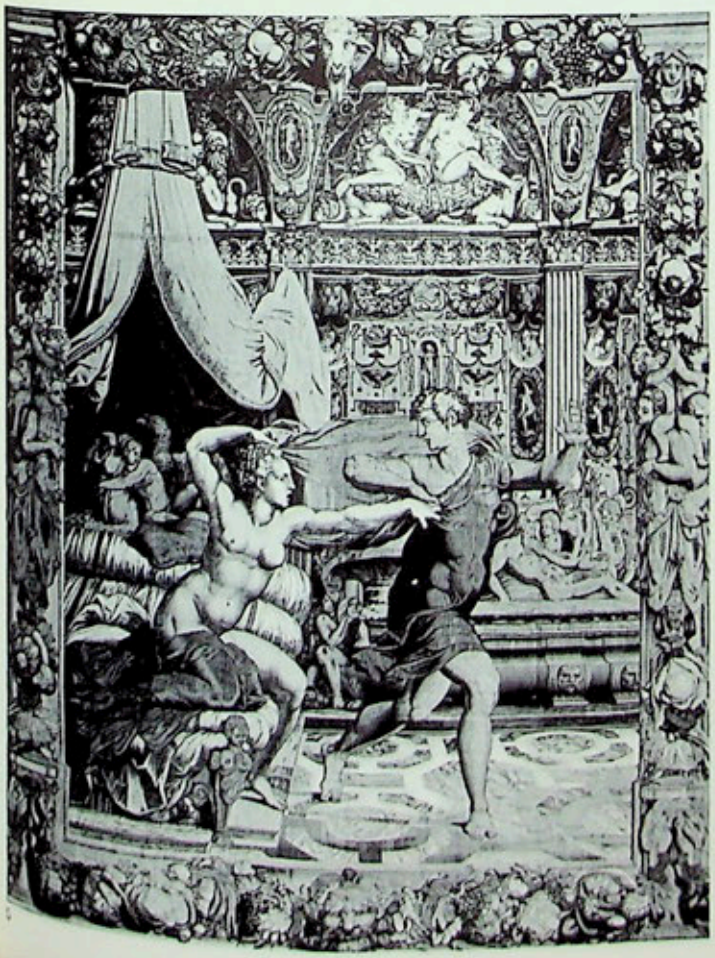
Le dessin de la bordure de ces tapisseries est conservé au British Museum (fig. 1). Les plantes et les animaux traités dans un style naturaliste

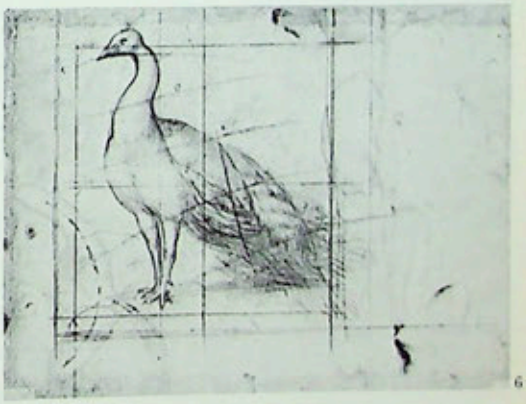
2



3

4





6

1 *Dessins de Bronzino pour les bordures des tapisseries de l'histoire de Joseph. Londres, British Museum.*
2 « *L'Innocence délivrée par la Justice* ». *Dessus de porte tissé par Giovanni Rost, 1549. Florence, Palais Pitti.*
3 *Agnolo Bronzino : Modèle pour la tapisserie représentant « L'Innocence délivrée par la Justice ». Milan, Bibliothèque Ambrosienne, Codice Resta. Ce dessin était jusqu'à présent attribué à Vasari.*
4 « *La Primavera.* » *Tapisserie sur un modèle d'Agnolo Bronzino, tissée par Giovanni Rost, 1549. Florence, Palais Pitti.*
5 « *Joseph et la Femme de Putiphar* ». *1549. La tapisserie fut tissée par Nicola Carcher d'après le modèle de Bronzino, pour la* Sala dei Dugento au Palazzo Vecchio.
6 *Agnolo Bronzino : Etude pour une paonne dans la tapisserie de « La Primavera » Florence, Musée des Offices.*

7

7 «*L'écorchement de Marsyas*». *Tapisserie sur le modèle dessiné en 1555 par Agnolo Bronzino, et tissée par Filippo di Jacopo. Parme, Galleria Nazionale.* 8 «*L'Age d'Or*». *Bronze.* « *Copie du XVII*e *siècle sur un modèle de Francesco Salviati. Florence, Musée des Offices.* 9 « *L'Age d'Or.* » *Modèle de tapisserie par Francesco Salviati. Florence, Musée des Offices.* 10 « *Sacrifice offert par Alexandre le Grand*». *Tapisserie sur un modèle de Francesco Salviati. Naples, Musée de Capodimonte.* 11 *Francesco Salviati: Dessin pour les bordures des tapisseries de l'histoire d'Alexandre. Ce dessin était jusqu'à présent attribué à Pierino del Vaga. Un autre dessin pour les bordures de cette série était tenu jusqu'ici pour anonyme. Paris, Musée du Louvre.*

montrent que Bronzino a étudié et imité les tapisseries néerlandaises. Le modèle d'une autre tapisserie de cette même série, « Le Festin de Pharaon », est conservé aux Offices.

L'exécution de ces tapisseries en laine et soie, brochées de fils d'or et d'argent, est d'une maîtrise et d'une délicatesse extraordinaires. On a l'impression que toutes les intentions de l'artiste ont été fidèlement traduites, et l'on ne s'étonne pas que Bronzino ait avec orgueil signé quelques-unes de ces tapisseries.

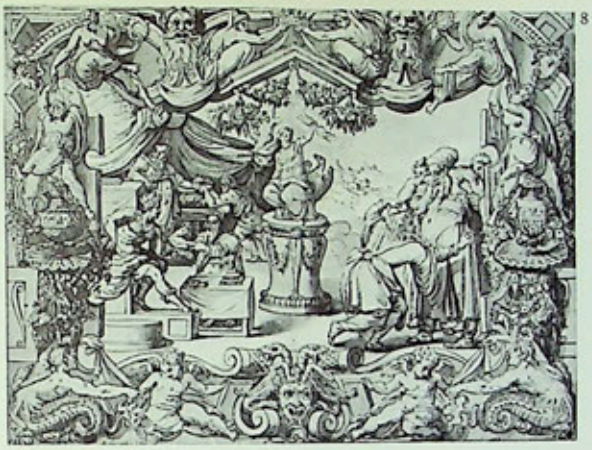
La qualité de l'exécution apparaît de façon particulièrement évidente quand l'on compare le modèle d'un dessus de porte dessiné par Bronzino (fig. 3) avec la tenture tissée (fig. 2). Cette composition, qui représente la Justice délivrant l'Innocence, aurait pu fort bien être considérée comme une étude pour un tableau. Il faut remarquer l'effort particulier qu'a fait l'artiste pour intégrer dans les différents plans les personnages qui donnent l'impression de sculptures dessinées.

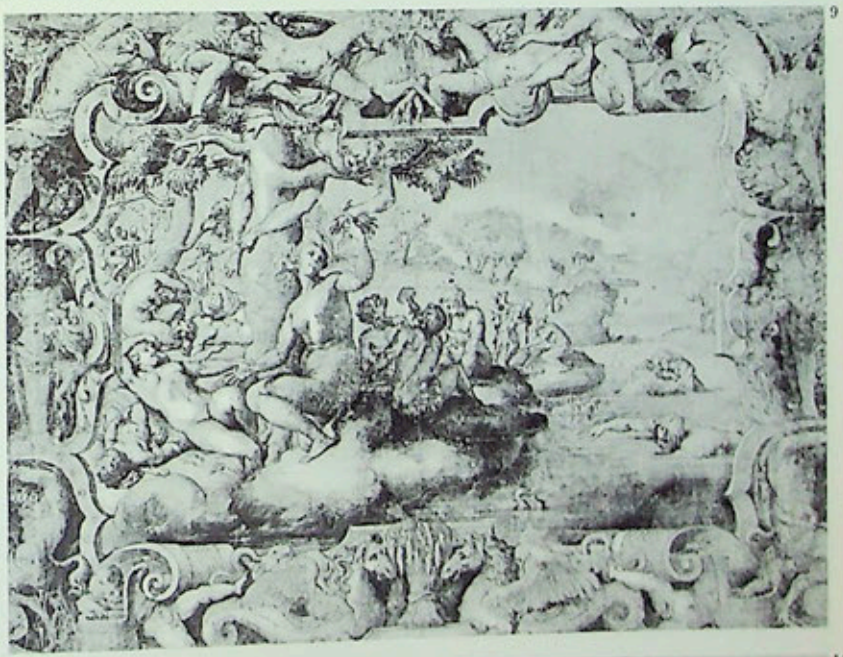
Les critiques n'ont pu jusqu'à présent s'accorder sur le point de savoir si la tapisserie qui représente le Printemps (fig. 4) a été conçue par Salviati ou par Bronzino. Dans le plan intermédiaire on peut voir une paonne. L'esquisse en est conservée aux Offices (fig. 6). C'est une feuille bien caractéristique de Bronzino, et l'on peut donc aussi avec certitude lui attribuer la tapisserie. Cette dernière, qui date de 1549, est une des œuvres les plus éblouissantes qu'ait produites la manufacture. Les jardins qui composent le fond ont gardé toute la douceur et la clarté de leur coloris. La composition parfaitement symétrique du paysage forme un équilibre entre les effets de profondeur et les figures ornementales au premier plan.

Entre 1555 et 1557 furent tissées quatre tapisseries, sur des modèles de Bronzino, et dont les sujets étaient tirés des Métamorphoses d'Ovide. Une seule de ces tapisseries a été conservée (fig. 7). Elle fut prêtée à long terme en 1893 par les musées de Florence au Musée de Parme, où le catalogue la donne pour une œuvre du XVII^e^ siècle. C'est la seule tapisserie de grand format, exécutée d'après Bronzino sur un sujet profane, qui nous soit parvenue. Elle ajoute donc grandement à notre connaissance de l'œuvre de Bronzino. La moitié droite représente le concours musical entre Apollon et Marsyas, tandis qu'à gauche on voit Marsyas écorché, après avoir perdu la partie. La tapisserie rappelle celle du Printemps, par les principes de sa composition. Ici aussi les personnages se trouvent tous au premier plan, tandis que dans le lointain s'étend un vaste paysage.

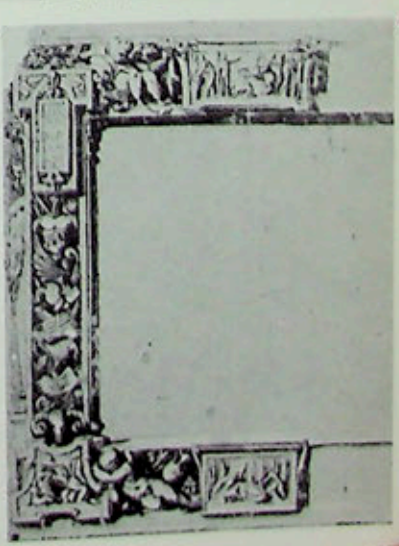
Dans sa *Vie des Peintres* Vasari rapporte que Francesco Salviati aurait dessiné une série de tapisseries consacrées à l'histoire d'Alexandre, pour Pier-Luigi Farnese. Naples possède une de ces tapisseries, tissée avec une délicatesse merveilleuse, qui est une production typique des débuts de la manufacture de Florence. Elle représente une anecdote à la gloire de la vertu de constance, que rapporte Valerius Maximus. Lors d'un sacrifice, un des pages d'Alexandre le Grand, qui l'assistait, reçut sur le bras un charbon ardent, tombé d'un encensoir. Les spectateurs présents pouvaient sentir l'odeur de la chair brûlée, et cependant le jeune garçon réprima tout cri de douleur, afin de ne pas troubler le déroulement de la cérémonie (fig. 10).

Salviati, qui se trouvait à Rome, était revenu à Florence en 1544 pour décorer la *Sala dell'Udienza* au Palazzo Vecchio. La tapisserie d'Alexandre est très proche, par son style, des fresques de Florence. Dans les deux cas Salviati prend plaisir à donner toute leur valeur décorative aux détails archéologiques qui figurent dans le centre et les bordures de la tapisserie. Le Louvre possède les dessins pour les bordures de deux tapisseries de l'histoire d'Alexandre (fig. 11).


8


9

10


11

On peut voir au Musée des Offices sept modèles de tapisseries dessinés par Salviati et consacrés aux quatre Saisons et aux quatre Ages. Le dessin de l'Eté fut reproduit à nouveau au XVII[e] siècle, et cette tapisserie se trouve aujourd'hui au Palazzo Bianco de Gênes. Le modèle de la tapisserie « l'Age de Bronze » nous a été transmis par une copie plus tardive (fig. 8). Pour l'Age d'Argent et l'Age d'Or, les modèles originaux de Salviati sont parvenus jusqu'à nous (fig. 9). Quant au projet pour l'Age de Fer, il est aujourd'hui perdu. A ce même groupe appartient un dessin qui représente le char du soleil.

En 1585 ces dessins étaient en la possession d'un collectionneur florentin, Ridolfo Sirigatti, comme nous l'apprend Vincenzo Borghini dans son livre *Il Riposo*. Ils semblent être passés aux Médicis dès les décennies suivantes. En 1618, Cosme II forma le projet de faire tisser de nouveau les tapisseries d'après ces dessins, mais il y renonça par la suite. L'exemple de Salviati exerça une influence décisive sur la conception des bordures de tapisseries, à Florence pendant tout le XVI[e] et XVII[e] siècle. Si Bronzino produisit un beaucoup plus grand nombre de cartons, ce fut bien davantage le grand talent décoratif de Salviati qui fit école. Le poids, la sombre violence des figures dans ces dessins de Salviati marquent l'apparition d'un style nouveau dans son développement. Les motifs du tableau central sont paraphrasés dans les bordures. Les étreintes souvent osées des personnages servent en réalité à entrelacer les formes pour produire un effet décoratif; les mouvements obéissent ainsi à une loi ornementale qui leur est imposée de l'extérieur, au lieu d'être régis par les émotions. Il en résulte une atmosphère accablante, comme de cauchemar, bien éloignée de la félicité de l'Age d'Or.

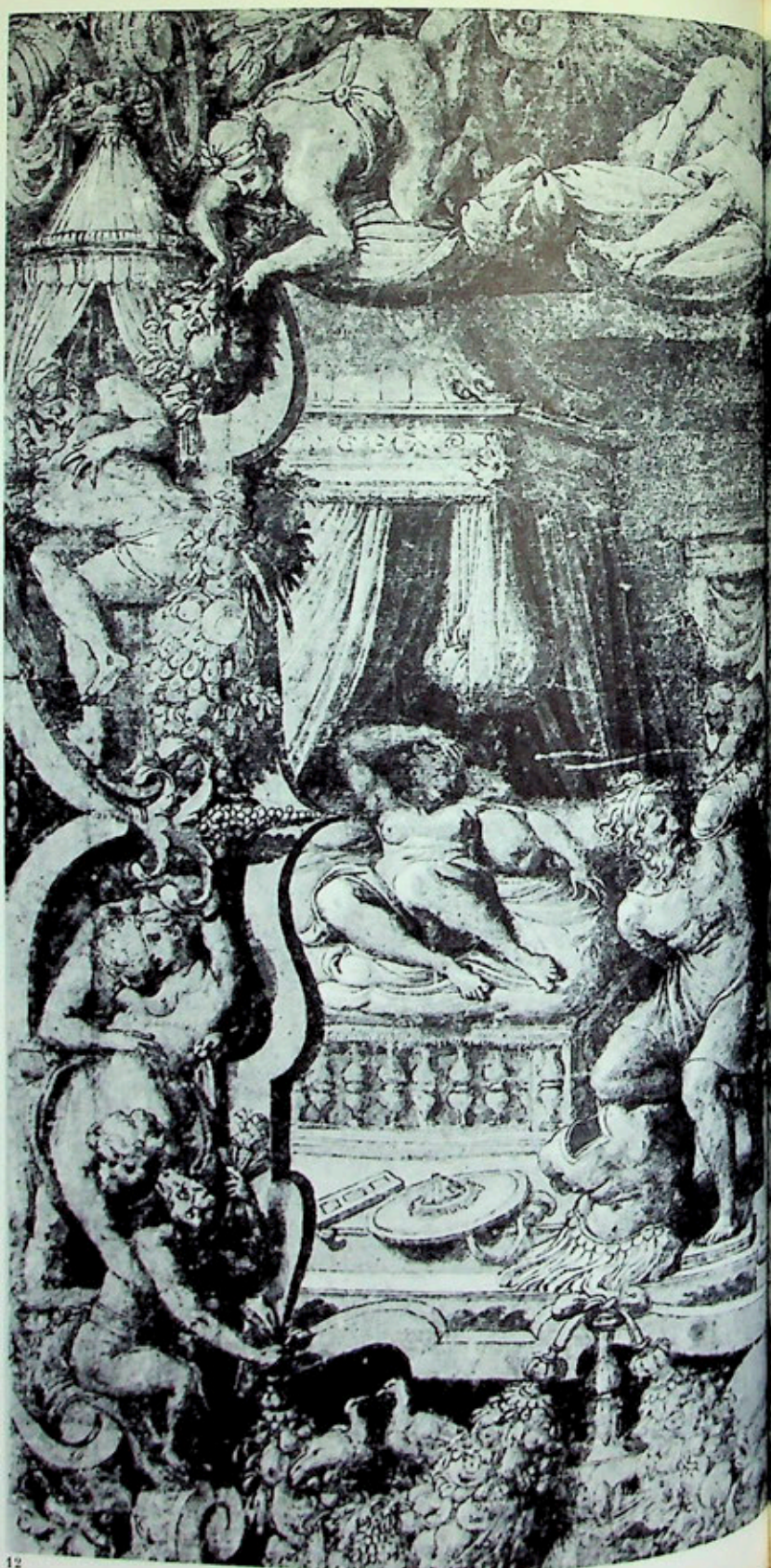
Le style pesant de ces dessins se retrouve dans les fresques que Salviati peignit après son retour à Rome en 1548. Il est donc probable que les modèles de tapisseries datent de la fin du séjour de Salviati à Florence.

Une fiévreuse activité s'empara de la manufacture lorsque Vasari se mit en devoir de transformer et décorer le Palazzo Vecchio. C'est à Giovanni Stradanus qu'il confia principalement le soin de dessiner des tapisseries qui devaient par leurs sujets compléter ses propres fresques. Deux autres artistes, cependant, jouèrent un court rôle dans cette entreprise.

Les registres de la manufacture mentionnent en 1556 un certain Maître Girolamo di Francesco, qui dessina des dessus de portes et deux séries, l'une consacrée à Jupiter et l'autre à Hercule. On peut sans crainte d'erreur penser qu'il s'agit de Girolamo di Francesco Macchietti, dont ce serait ici la première œuvre connue. On le retrouve ensuite seulement aux environs de 1570 avec les peintures du *Studiolo*, ce cabinet des trésors que François I[er] de Médicis créa dans le Palazzo Vecchio, et qui perpétue le souvenir collectif de la jeune génération d'artistes florentins héritiers de Vasari.

La tapisserie qui représente le Combat entre Hercule et les Centaures (fig. 20) est la seule œuvre qui nous soit parvenue. C'est un morceau de bravoure, remarquable par le dessin, tout à fait dans le style de Vasari. La bordure prouve que l'artiste a su s'inspirer des exemples proposés par Salviati et Stradanus.

Parmi les artistes plus jeunes se détache le Néerlandais Federigo Sustris, qui fut un brillant auteur de cartons. Il dessina en 1567 trois tapisseries traitant de l'histoire légendaire des origines de Florence, qui décorent autrefois la *Camera Verde* au Palazzo Vecchio. Elles sont



12 « *L'Age d'Argent* ». *Modèle de tapisserie par Francesco Salviati. Florence, Musée des Offices.*

12

aujourd'hui partagées entre le Musée du Dôme, le Musée des Offices et le Palais Medici-Riccardi (fig. 14, 19). Il serait souhaitable de les rendre à leur destination première. Sustris s'inspire de l'exemple de Salviati, mais il enlève aux ornements leur lourdeur. Les figures traitées dans un style naturaliste s'enchaînent pour former un riche bas-relief décoratif. Comme en se jouant, il se dégage de la qualité plastique héritée de Michel-Ange qui, dans les dessins des Florentins, contrarie souvent l'effet décoratif. En regardant ces œuvres éclatantes de Sustris, on regrette qu'il n'ait pas créé d'autres modèles pour la manufacture de Florence.

A partir de 1579 tous les cartons sont dessinés exclusivement par Alessandro Allori, qui produisit ses plus belles œuvres dans le domaine de la tapisserie. Les tentures qu'il dessina créent une impression de splendeur et de magnificence, bien différente de ses tableaux de genre, où domine souvent l'élément populaire. Dans ses tapisseries, qui sont presque toutes de très grandes dimensions, il évite également de surcharger ses compositions d'un trop grand nombre de figures, comme il tend à le faire par routine dans les tableaux d'autels qu'il fit peindre en atelier. La fraîcheur de l'inspiration se manifeste ici, et les costumes, les mœurs, les plantes et les arbres de l'antiquité s'harmonisent en un art à la fois monumental et décoratif.

Le 30 mars 1583 Allori livra au tisserand Benedetto Squilli quatre cartons pour des tapisseries représentant le jugement de Pâris. Elles furent exécutées en un très court laps de temps — moins de trois mois — puisqu'elles étaient terminées le 4 juin de la même année. Elles étaient très probablement destinées à la villa de Poggio a Caiano. Le Metropolitan Museum de New York possède le modèle de la première de ces tapisseries. On y voit les déesses qui se dévêtent devant Pâris. La tapisserie elle-même est aujourd'hui perdue. Celle qui représente Pâris tendant la pomme à Vénus en signe de sa victoire se trouve actuellement dans le commerce des objets d'art (fig. 16). Vénus s'est déjà rhabillée tandis que les autres déesses ont seulement commencé à remettre leurs vêtements. Cette œuvre est dominée par le sévère décorum de la Contre-Réforme qui règne toujours dans l'art de la fin du XVI^e siècle à Florence.

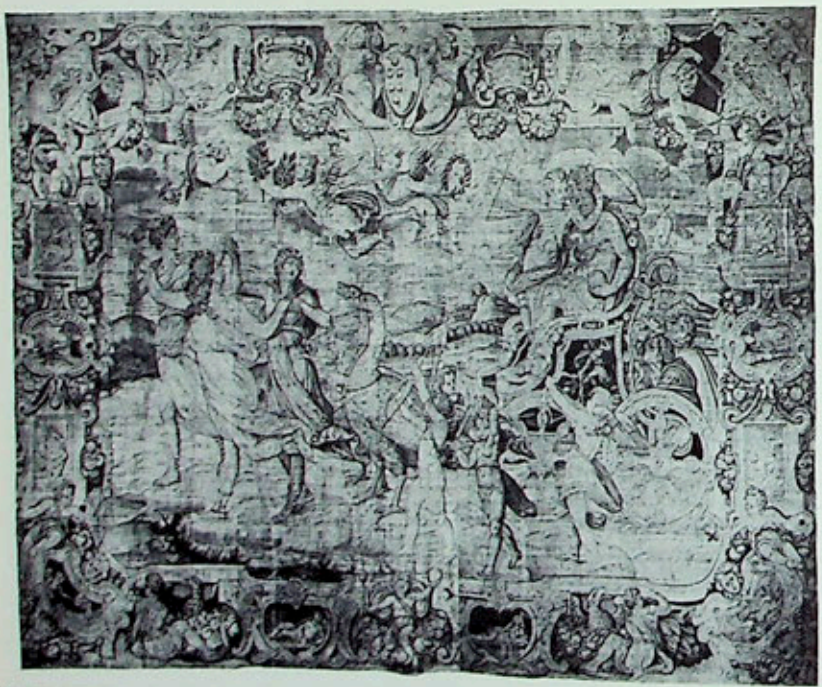
La troisième scène est celle du retour de Vénus vers l'Olympe, sur son char de triomphe, en compagnie de l'Amour. Nous possédons en ce cas à la fois le dessin (fig. 15) et la tapisserie (fig. 13). Cette œuvre contraste avec les trois autres par son caractère plus conventionnel, qui s'inspire des chars de triomphe qui figuraient dans les cortèges de fête.

Pour la quatrième et dernière tapisserie, nous n'avons conservé, à nouveau, que le dessin qui montre Vénus offrant à Jupiter la pomme des Hespérides (fig. 18).

Dans la bordure des deux tapisseries que nous possédons, figurent les armoiries des maisons alliées d'Autriche et de Médicis. François I^er, en 1585, époque où furent exécutées ces tentures, était déjà marié depuis six ans avec Bianca Cappello. C'est sans doute en raison de la *condemnatio memoriae* qui fut infligée à l'épouse du Duc après sa mort, pour sa conduite scandaleuse, que l'on a supprimé ses armes. Cosme II, qui mourut en 1620, avait épousé en 1608 l'archiduchesse Magdalena d'Autriche. Le changement des armoiries a dû être effectué sous son règne.

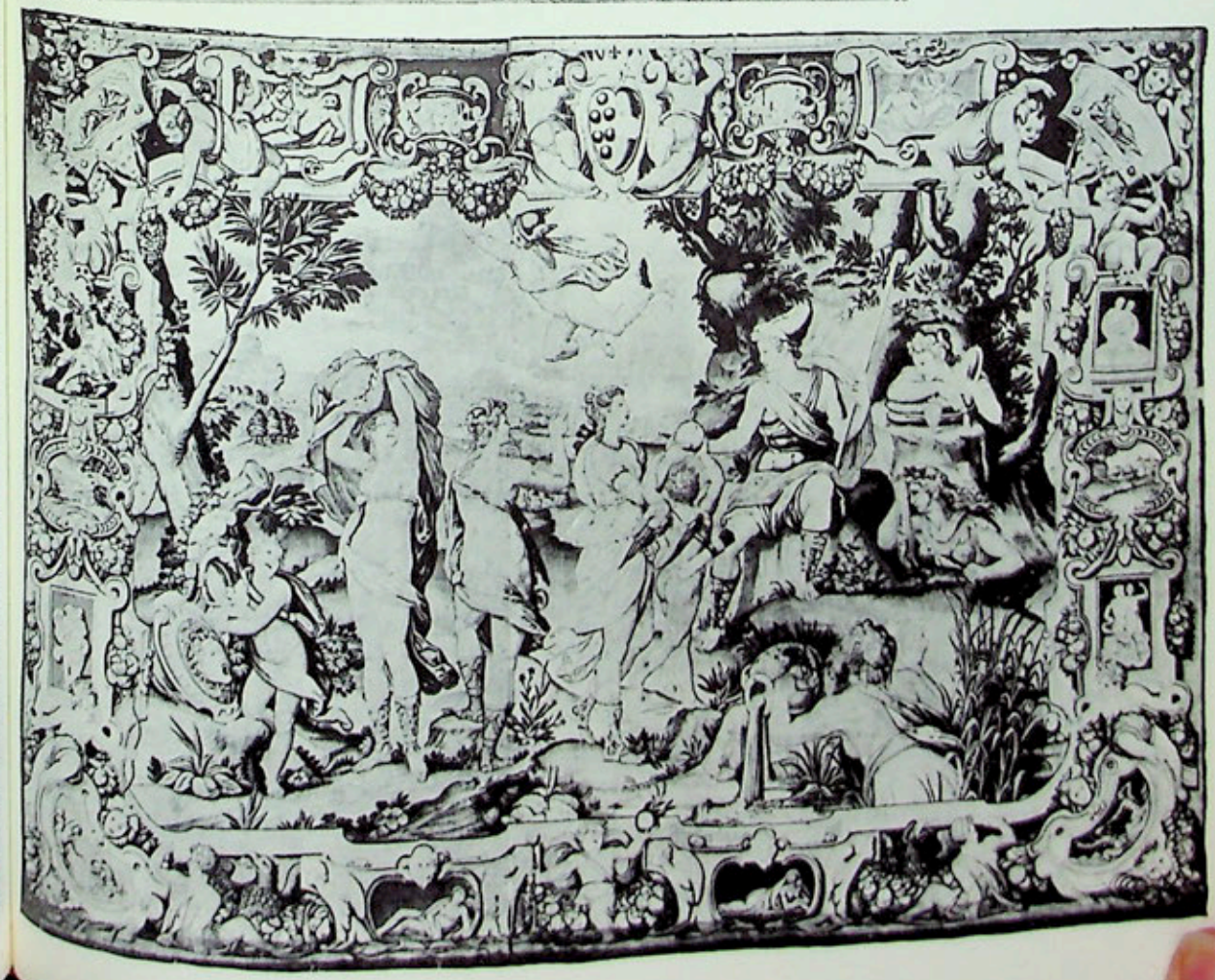
En 1585 Allori reçut un paiement pour les cartons d'une série de six tapisseries consacrées à Phaéton. Nous avons conservé le dessin qui montre Apollon confiant à Phaéton le char du soleil (fig. 17). Allori crée ici une composition originale: Apollon, Phaéton et le char en occupent la moitié inférieure, tandis qu'en haut un

13



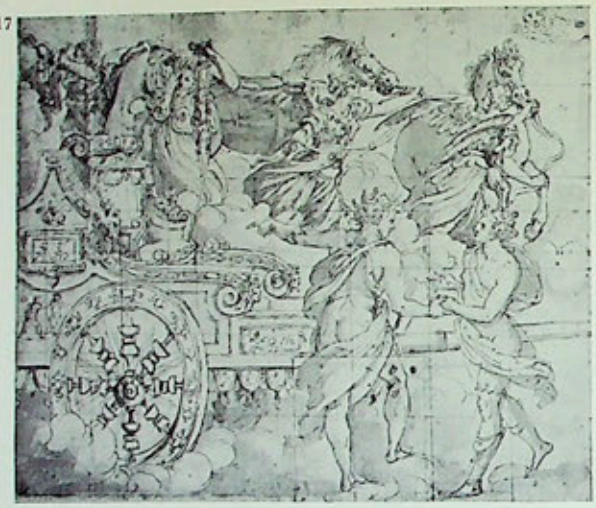
14

15



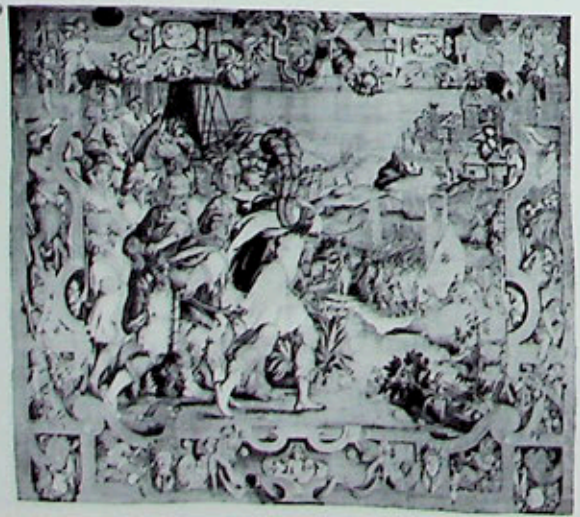
16

17



18

19



17 *Alessandro Allori : « Le char du Soleil attelé par Phaëton. » Dessin pour une tapisserie. Florence, Musée des Offices.*
18 *« Vénus offre à Jupiter la pomme du Jardin des Hespérides, devant les dieux assemblés. » Modèle de tapisserie par Alessandro Allori. Rome, Gabinetto Nazionale dei Disegni, Villa Farnésine.*
19 *« Les Goths assiègent Fiesole. » Tapisserie sur un modèle de Federigo Sustris. Florence, Préfecture (Palais Medici-Riccardi).*

voit les Heures maîtrisant les chevaux récalcitrants qui se cabrent.

La tâche principale de la manufacture de tapisseries de Florence au XVI^e^ siècle fut de décorer le Palazzo Vecchio et la Villa de Poggio a Caiano. Au Palazzo Vecchio on adopta surtout des thèmes religieux et mythologiques, tirés de l'histoire antique et de l'histoire moderne. Pour Poggio a Caiano, Stradanus dessina des tapisseries à scènes de chasse, et plus tard Alessandro Allori choisit des épisodes de la légende des dieux, tirés principalement des Métamorphoses d'Ovide. Quand au XVII^e^ siècle Rubens décora la *Torre de la Parata*, la résidence campagnarde du Roi d'Espagne, de peintures représentant des scènes de chasse ou des épisodes tirés des Métamorphoses, on peut penser que le choix de ces thèmes fut inspiré par la décoration de la célèbre villa des Médicis à Poggio a Caiano.

L'activité de la manufacture de Florence fut très grande au XVII^e^ siècle également. Mais on ne conçut plus à cette époque de grands projets d'ensemble de décoration, comme au XVI^e^ siècle. Les artistes ne réussirent pas non plus à se dégager de la tradition artistique qu'avaient fondée Salviati et Bronzino. Les tapisseries produites alors donnent donc souvent une impression d'archaïsme, et ne parviennent que difficilement à s'allier avec le nouveau style baroque.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

M. Viale Ferrero, *Arazzi italiani*, Milan, 1961, donne un aperçu d'ensemble de la production de la manufacture de Florence. La matière de notre article est inédite ou révisée. Nous avons utilisé comme sources les actes de la *Guardaroba Medicea*, dans les Archives d'Etat de Florence. Les documents relatifs à Alessandro Allori ont été publiés par l'auteur dans la Rivista d'Arte XXXI (1958), pp. 141 et seq. Le dessin représentant une paonne (fig. 6) fut d'abord attribué à Pontormo, et c'est Craig H. Smyth qui y a reconnu l'œuvre de Bronzino. Outre les dessins dont nous parlons ici, les Offices possèdent encore d'autres modèles de tapisseries du XVI^e^ siècle, destinés à la Manufacture de Florence, et qui sont inédits ou peu connus:

– Giovanni Stradanus jusqu'ici attribué la plupart du temps à Francesco Salviati: Salomon bâtit un temple à Jéhova. Modèle d'une tapisserie perdue. Offices 756E,

– Assuérus fait parcourir les rues de Suse à Aman, habillé en roi. Modèle d'une tapisserie qui existe encore. Offices 609E.

– Cloélie dans sa fuite traverse le Tibre à cheval. Dessin d'une tapisserie perdue. Offices 15556F.

– Laurent le Magnifique recevant le Duc de Calabre. Dessin d'une tapisserie qui a été conservée. Offices 7794F.

– Combat de Marciano. Modèle d'une estampe et d'une tapisserie perdue. Offices 5144 S.

– Dessin de tapisseries à scènes de chasse, aujourd'hui perdues. Offices 2344 F., 2345 F., 2346 F., 2347 F.

– Dessin pour la tapisserie conservée représentant une chasse à l'ours. Offices 2343 F.

– Alessandro Allori: Modèle de la bordure d'une tapisserie aujourd'hui perdue (Foto Soprintendenza 67856).

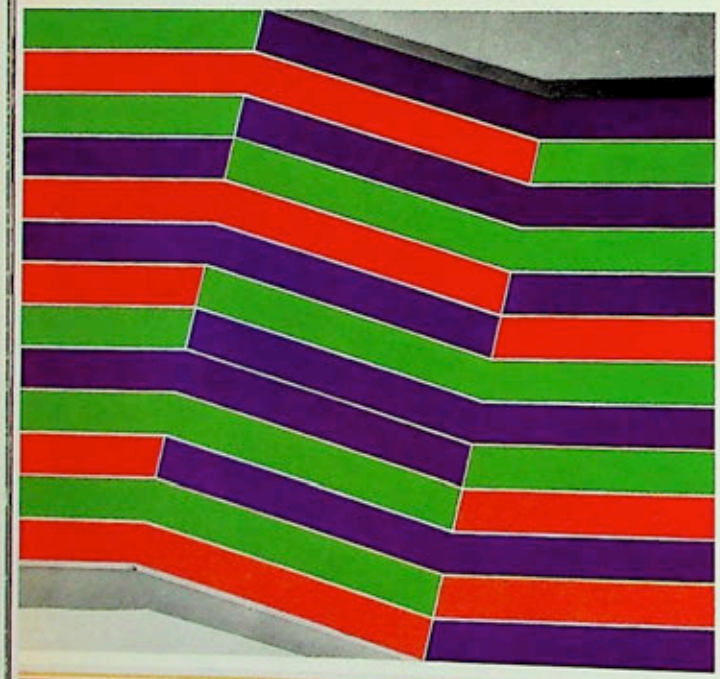
– Modèles pour la série de tapisseries conservées relatant l'histoire de Saint Jean-Baptiste. Offices 741 F., 742 F., 862 Esp.

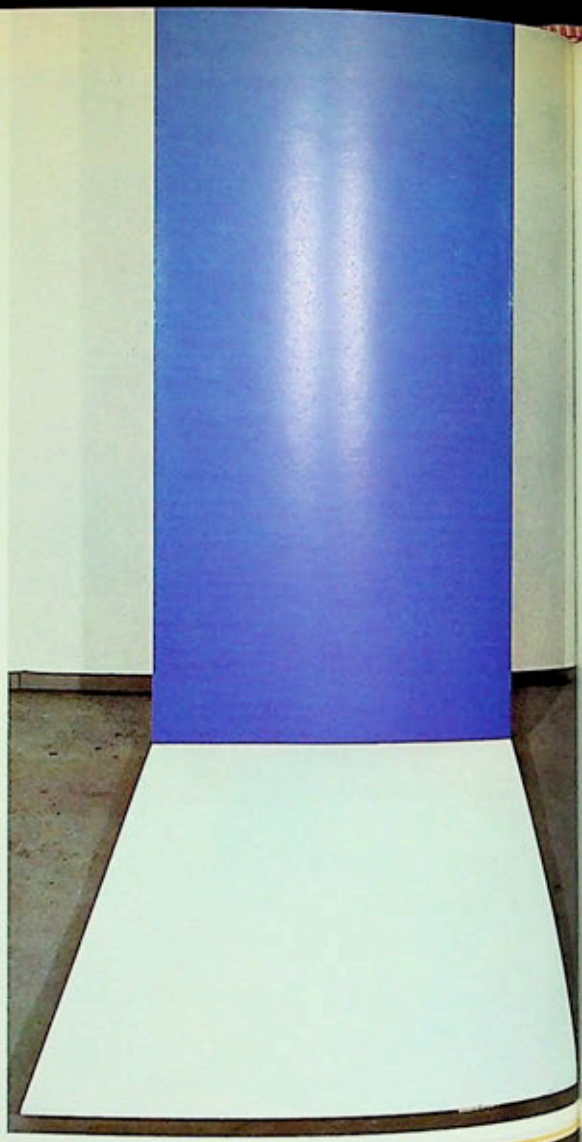
– Dessin d'une portière qui nous est parvenue, représentant le baptême du Christ, et d'une peinture sur le même sujet. Offices 10310 F.

– Dessin de la portière aujourd'hui perdue représentant le Christ devant Caïphe. Offices 1881F.

– Le modèle de tapisserie représentant Ulysse, Diomède et Dolon est anonyme. Offices 1133 S.

26 « Hercule et les Centaures. » Tapisserie sur le dessin de Girolamo Macchietti (?), tissée par Giovanni Scondili en 1558, Florence, Palazzo Vecchio.





a

par Joh

Cette
Cass
plus

L'Allema
renommé
portait à
d'exposit
plus le g
organisée
et Munic
et à parti
des ignor
eût prédi
1914 sera
non pas
la Rhéna
dans une
de la zon
Ce fut ce
homme, c
dit Gide «
et Arnold
vrai. Cert
dans le d
renommé
la musiqu
tout autar
les antiqu
possèdera
aussi long
1984 le di
l'un des c
et ce mus
tallation d
jamais de
l'escalier,
pionnier d
le Landsm
Il est vrai
Rubens, l
portrait e
appartien
étaient ar
et non le
une institu
musées d
pour pres
de Docum
souvert qu
entre-tem
depuis un
Cléopâtre
Friedrich,
de Francfo
attire ici le
s'est Doci
Documenta
quadrienn
lois en 19
aucun plus
part rien d
démontrer
Europe lib
pas de pri
concession
en obéissa
désintéres
aucune po
union se t
contre la t
de vues, l'
deux grand
d'Ernst

aimez-vous documenta?

par John Russell

Cette exposition, qui a lieu tous les quatre ans à Cassel, s'affirme comme un des témoignages les plus authentiques des recherches de l'art vivant

L'Allemagne, avant 1914, était justement renommée pour l'intérêt sans préjugés qu'elle portait à l'art contemporain. Je ne connais pas d'expositions, en aucun autre pays, où se révélât plus le goût du risque, que les manifestations organisées à cette époque à Cologne, Berlin et Munich. Cette tradition déclina après 1918, et à partir de 1933 il n'y eut plus à rapporter que des ignominies. Bien hardi celui qui, en 1945, eût prédit que la tradition des années 1900 à 1914 serait vite ranimée et trouverait son foyer non pas dans une des grandes métropoles de la Rhénanie, mais dans une petite ville située dans une région encore champêtre, toute proche de la zone russe.

Ce fut cependant ce qui arriva, grâce à un seul homme, qui sut voir et persévérer. Comme l'a dit Gide « le monde sera sauvé par quelques-uns », et Arnold Bode de Cassel a prouvé que c'était vrai. Certes, Cassel avait déjà quelque réputation dans le domaine des beaux arts: cette renommée remontait au XVI[e] siècle et concernait la musique sacrée, le théâtre, l'art des jardins, tout autant que la peinture, la sculpture et les antiquités. Peu de villes de cette importance possèdent autant de beaux tableaux et une aussi longue tradition d'érudition: de 1910 à 1914 le directeur du musée fut Georg Gronau, l'un des grands historiens d'art de notre siècle, et ce musée est aujourd'hui un modèle d'installation élégante et sans prétention. Je ne passe jamais devant le buste de Winckelmann, dans l'escalier, sans imaginer l'intense plaisir que ce pionnier de l'esthétique prendrait à admirer le Landsmuseum.

Il est vrai néanmoins que les Rembrandt et les Rubens, le groupe de Jordaens, le grand portrait en pied par le Titien, les onze Van Dyck, appartiennent à une époque où les collections étaient amassées par la volonté d'un prince, et non le résultat d'achats judicieux faits par une institution qui ne peut rivaliser avec les musées des grandes villes. Depuis 1945 Cassel pour presque tout le monde est synonyme de Documenta. Le musée des peintures ne fut rouvert qu'en 1956 (les tableaux étant conservés entre-temps à Vienne) et bien qu'on ait acquis depuis un nouveau Jordaens, « La Mort de Cléopâtre », et un paysage de Caspar David Friedrich, rares sont les visiteurs qui viennent de Francfort tout exprès pour les voir. Ce qui attire ici les gens par dizaines de milliers, c'est Documenta.

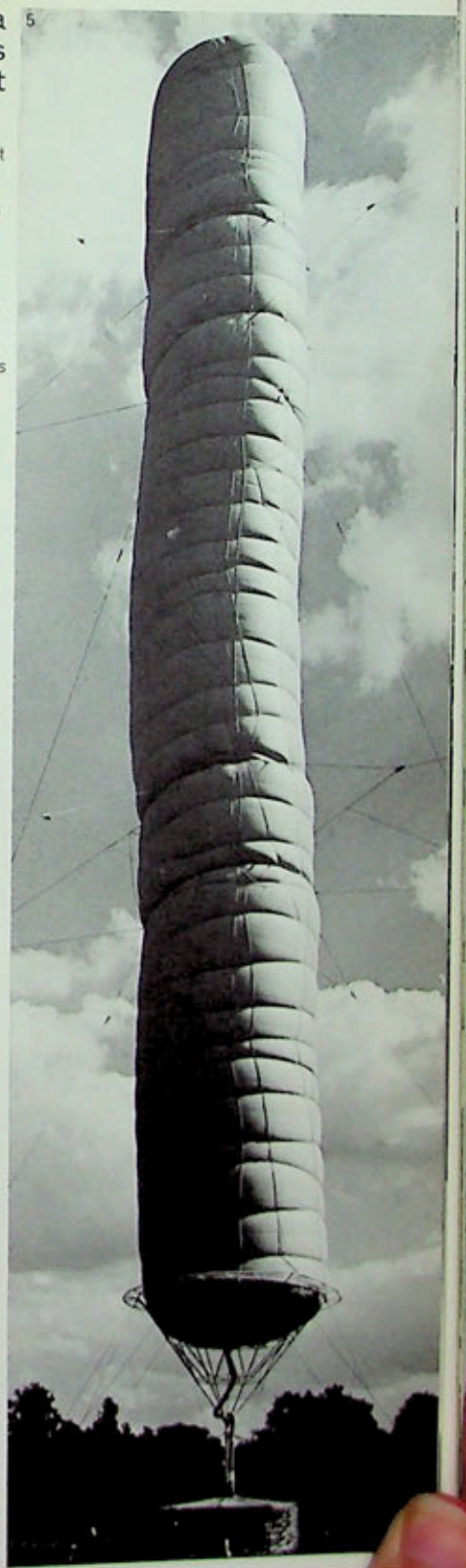
Documenta est en principe une exposition quadriennale. Elle fut organisée pour la première fois en 1955, puis en 1959 et 1964, année où elle reçut plus de 200.000 visiteurs. Il n'y avait nulle part rien de comparable. Il s'agissait de démontrer ce qui pouvait se faire dans une Europe libérée, sans tenir compte des frontières: pas de prix, pas de pavillons nationaux, aucune concession au chauvinisme. Autant que possible on obéissait au seul esprit de recherche désintéressée. On n'entretenait apparemment aucune polémique, mais le seul fait que l'exposition se tînt là avait une valeur polémique: contre la tyrannie des comités, contre l'étroitesse de vues, l'esprit partisan, l'ignorance. Depuis deux générations entières les Allemands n'avaient jamais pu voir d'exposition qui embrassât largement l'art contemporain. Un peu plus à l'Est des millions d'Allemands se voyaient encore dénier au nom d'une « politique culturelle », le droit d'organiser leur propre Documenta. D'où l'électricité dans l'atmosphère des vernissages successifs: on était bien loin du sentiment de « déjà vu » qui caractérisait d'autres manifestations du même genre, à Venise, à Pittsburgh, ou ailleurs encore.

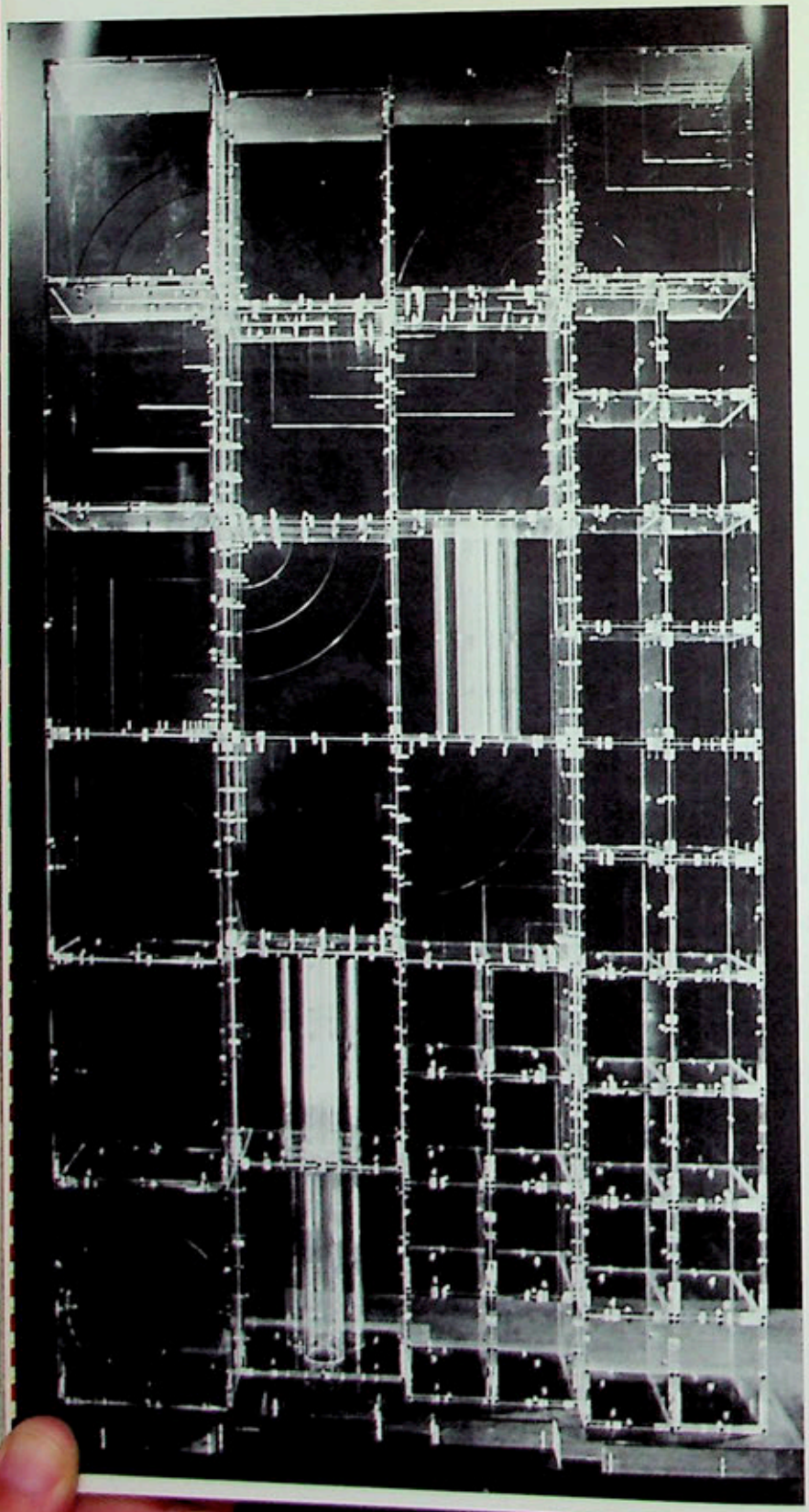
Les trois premiers Documenta eurent donc pour premier devoir d'informer. Il fallait faire connaître au public les pionniers de l'art contemporain: Matisse, Mondrian, Braque, Klee, des noms qui étaient connus parce qu'ils figuraient dans les histoires de l'art, mais des œuvres qu'on avait rarement eu l'occasion de voir. Les bâtiments en ruines du Museum Fridericianum, de l'Orangerie et de la Galerie Schone Aussicht auraient pu être reconstruits entièrement, comme la ville elle-même; mais, par un trait de génie, le Docteur Bode décida de se contenter de les réparer tant bien que mal, juste assez pour fournir un cadre flexible aux œuvres d'art. La pression du temps se faisait sentir dans la précarité même de l'installation, les escaliers aux marches branlantes, les galeries protégées par une simple barrière de bois, les murs rugueux et blanchis seulement. Bien mieux que le velours et les bois précieux cette construction provisoire accentuait la beauté et l'authenticité des œuvres présentées. Tous ceux qui, par exemple, virent en 1964 les aquarelles de Cézanne et les dessins de Seurat, se souviendront de la façon dont se trouvait ainsi réalisé le rêve de Van Gogh pour qui l'art moderne devrait produire quelque chose qui demeurât serein au milieu des catastrophes. Mais il vint un moment où Cézanne et Seurat ne représentèrent plus l'art « moderne », où une institution aussi jeune que Documenta traversa néanmoins la crise du début de la maturité. Cette crise éclata durant la préparation de Documenta 4 et souleva des passions violentes en Allemagne tout d'abord, puis dans d'autres pays lorsque les conséquences en devinrent manifestes. Les délibérations du comité d'organisation sont secrètes, mais d'après les informations communiquées au public, et d'après une ou deux indiscrétions d'autre source, on peut supposer que le désaccord porta sur deux points principaux.

Il y eut tout d'abord le problème de l'introduction historique qui avait constitué jusque-là un élément fondamental. En juillet 1967 encore on projetait de composer à l'aide de six des « grands maîtres » de notre siècle — Arp, Chirico, Duchamp, Léger, Matisse et Rousseau — une sorte de préface au reste de l'exposition, qui aurait été placée sous leur égide. Comme les fois précédentes, l'exposition aurait ainsi fait une place privilégiée à l'Europe. Mais ce projet fut abandonné en cours de route. On songea ensuite à de grandes rétrospectives solennelles de maîtres européens appartenant à une génération plus récente. Vasarely et Dubuffet étaient les deux noms auxquels on semblait le plus s'attacher. Une peinture franchement traditionnelle avait toujours constitué la base fondamentale de Documenta, et on ne pensait pas que l'on pût être déjà

1 Yves Klein: « Anthropométrie N° ANT 82 ». 1960. 154x279 cm.
2 Frank Stella: « Bafq ». 1966. 226x275 cm.
3 E. Kelly: « N° 358, Blue White Angle ». 1966.

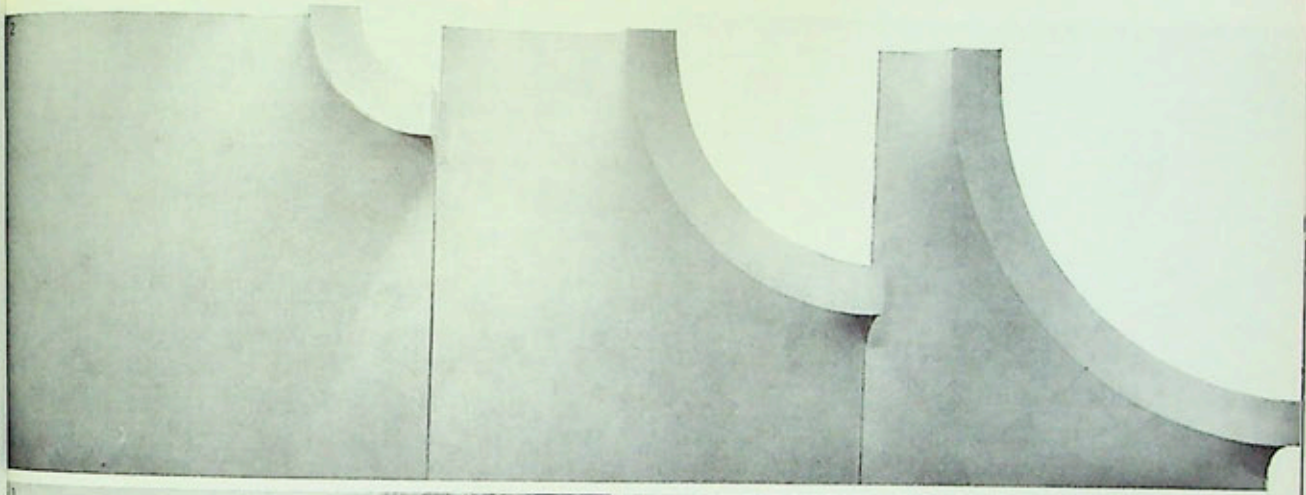
4 Kenneth Noland: « Open End ». 1967. 251x630,5 cm.
5 Christo: « Cubic package ». 1967. Haut. 85 m.

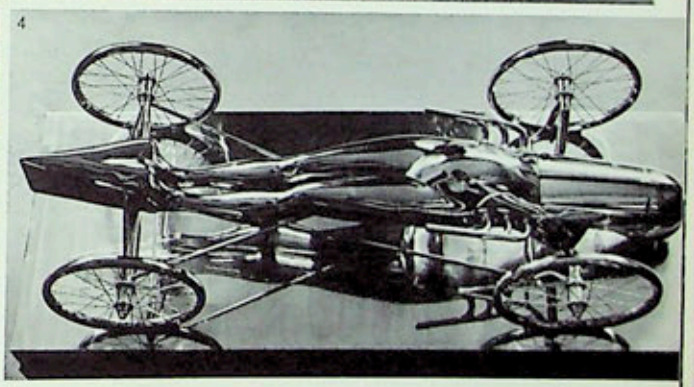


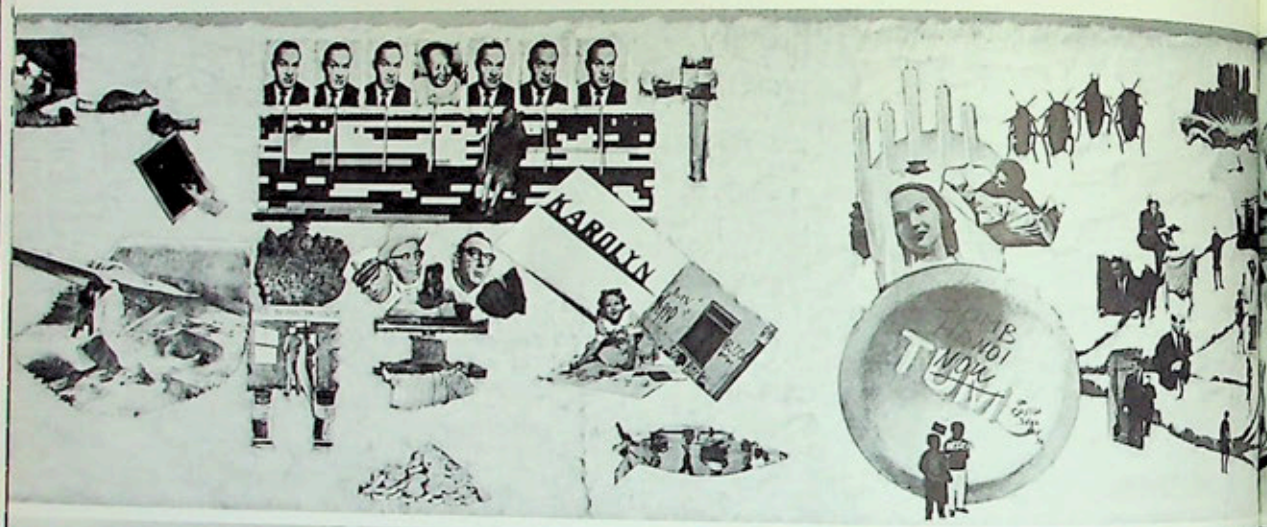


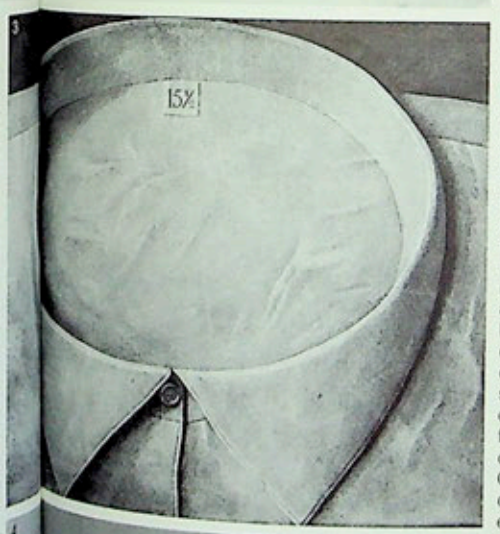
blasé de voir de grands tableaux dans la province de Hesse. Mais cette idée-là aussi fut rejetée en chemin, et l'exposition revêtit finalement un caractère tout différent.
Les signes prémonitoires apparurent bien avant l'arrivée des œuvres à Cassel. En octobre 1967 Werner Schmalenbach démissionna du comité en arguant d'un désaccord fondamental sur le plan artistique. Tout naturellement ce geste fit sensation en Allemagne: Schmalenbach avait en très peu de temps rassemblé une des plus belles collections d'art moderne pour le musée du XX^e siècle à Düsseldorf, et il est connu autant pour sa bonne humeur et sa pondération que pour son discernement éprouvé. Pour les gens qui connaissent la collection de Düsseldorf et savent que, si elle est d'une superbe qualité, elle ne va guère plus loin dans le temps que Jackson Pollock, la démission de Schmalenbach signifiait que Documenta continuait à se développer, même si cette croissance était pénible, et que Documenta 4 allait sans doute se consacrer essentiellement à ce qui était authentiquement neuf, en un mot aux œuvres des deux ou trois dernières années.
Ce fut en effet ainsi que les choses se passèrent. En décembre 1967 certains membres du comité se rendirent à New York et décidèrent que les environnements devraient occuper une bonne partie de l'espace normalement réservé à des peintures accrochées au mur. Au printemps de cette année Dubuffet annonça qu'il avait décidé de ne pas participer à l'exposition, et Vasarely informa le public qu'il refusait de montrer ses œuvres dans l'atmosphère tapageuse créée par le pop-art, le non-art et l'art-effet. On avait aussi appris que nombre des artistes éminents qui avaient régulièrement participé à Documenta — Henry Moore, Mark Rothko, Ben Nicholson, Mark Tobey, Alexander Calder — ne présenteraient rien cette année. Tout semblait annoncer une sorte de massacre de la Saint-Barthélemy.
L'équilibre entre les nations participantes se trouvait entièrement bouleversé par rapport à 1955, date à laquelle la France dominait l'exposition, tandis que l'Angleterre et les États-Unis ne jouaient guère que des rôles de figurants. En 1968 au contraire les artistes anglophones l'emportaient nettement en nombre sur les autres: comme leurs œuvres étaient souvent de taille gigantesque, et comme un certain nombre des Européens présentaient des œuvres influencées par l'Amérique, cette prépondérance se trouvait encore accrue. Il suffit que quelqu'un envoie une peinture de 17 mètres de long, comme le fit Al Held, pour que cette supériorité physique (que dans le cas particulier ne justifiait aucune autre qualité) soit ressentie comme une menace et un danger par tous les autres peintres qui se trouvent par hasard dans la même salle. Il est vrai, naturellement, qu'un grand nombre des meilleures œuvres américaines sont de très grandes dimensions, mais cela ne signifie pas nécessairement que les œuvres de très grandes dimensions soient toujours les meilleures. Dans le cas de Held les ambitions purement matérielles étaient exceptionnellement démesu-

1 Louise Nevelson: « Transparent sculpture V. » 1967/68. 234×122×46 cm.
2 Richard Smith: « Ring-A-Lingling. » 1966. 219×219×43 cm.
3 Eduardo Paolozzi: « Phaos ». 1967. 148×85 cm.
4 Ernest Trova: « Study: Falling man. » 1966. 54,E×198,1×78,7 cm.
5 Richard Hamilton: « Black and white. » 1965/66. 122×122×19 cm.






KAROLYN



rées par rapport aux mérites intrinsèques. Mais dans les peintures de Newman, Stella, Noland, Louis et Olitski, dans les sculptures de Morris, Bladen, di Suvero, Nevelson, David Smith, Segal et Sol Lewitt, l'échelle est d'une importance fondamentale pour leur pouvoir de communication: rares sont ceux de ces artistes qui ont pu se présenter en Europe dans toute leur vigueur, et l'effet de choc que produisait en particulier la réunion de Louis, Noland et Newman dans une seule grande salle faisait par comparaison apparaître toutes les autres peintures comme quelque chose de fatigué, de tatillon, de malsain, d'équivoque et d'incomplet. Rien ne pouvait être plus éloigné de l'ambiance de pop-art tapageur qu'avait imaginée Vasarely.

Ni ces peintures ni les sculptures qu'on désigne par le terme vague de « minimales » ne supportent d'être présentées avec des œuvres d'un autre genre. Leurs affirmations nettes et radicales font brutalement le vide autour d'elles. En tout cas aucune confrontation de ce genre n'était possible au Museum Fridericianum, puisque tous les meilleurs emplacements avaient été réservés aux Américains. Cela ne fut pas du goût de tout le monde. Certains pensèrent, par exemple, que si Richard Smith avait été jugé digne d'un premier prix à São Paulo, il était indigne de le reléguer dans un corridor à Cassel. Même chez les Américains il y eut des froissements d'amour-propre: certaines peintures furent retirées, puis remplacées par les œuvres d'autres artistes américains, et il en résulta de nombreux tiraillements. Chez les sculpteurs et leurs amis la situation fut pire encore: on rapporte que les gens en vinrent aux mains, après minuit dans la Galerie Schöne Aussicht. Il est peut-être naif de supposer que quand de très grosses sommes d'argent sont en jeu, quand des réputations internationales peuvent se faire ou se défaire à l'ouverture d'une exposition, on réussira à imposer les règles du fair-play telles qu'on les pratique au jeu de croquet.

Qu'il y ait eu fair-play ou non, on ne peut nier que Documenta 4 donnait l'impression d'une exposition d'art moderne américain, avec une sorte d'appendice européen. Les Etats-Unis, à la différence des autres pays, eurent même droit à un vrai « grand maître » défunt, Burgoyne Diller (1906-65). Certains crurent découvrir là l'action de la C.I.A., ou une nouvelle forme d'impérialisme, ou des mobiles encore plus simples et plus sordides. Pour ma part j'y ai vu la manifestation d'un jugement objectif qu'approuverait la majorité des observateurs bien informés dans n'importe quel comité véritablement international. C'est un fait que les Etats-Unis dominent le monde artistique aujourd'hui; c'est un fait que les gens veulent voir les œuvres des artistes américains. A ceux qui voudraient absolument déceler là une forme subtile de l'esprit revanchard, et une manœuvre tortueuse des Allemands pour discréditer la France, je répondrais que le président du comité pour la peinture était, non un Allemand, mais Jean Leering, du musée de Eindhoven en Hollande. Leering à Eindhoven, et Eduard de Wilde à Amsterdam sont deux hommes remarquables pour leur indépendance d'esprit et leur absence de parti pris; ils n'ont d'autre souci que de réunir dans leurs musées les meilleures expositions possibles. Ce n'est pas par accident que leurs programmes et celui de Documenta se ressemblent.

Il y a en tout cas quelque chose de profondément absurde dans la persistance du nationalisme en matière d'art. Ce que les artistes trouvent aujourd'hui à New York, c'est ce qu'ils trouvaient hier à Paris: des chances de se réaliser, de la tolérance, un climat accueillant, des contacts avec d'autres artistes qu'ils admirent. New-York en 1968 ressemble au Paris de 1908 ou de 1928 en ce que bon nombre des peintres ou des sculpteurs qui y résident sont arrivés de fraîche date: Christo est venu de Sofia en 1964, via Prague, Florence et Paris; Chryssa, originaire d'Athènes, a quitté Paris en 1954; Arakawa est né à Tokyo, Oldenbourg à Stockholm; Fahlstrom a quitté Stockholm en 1952 et Lucas Samaras vient de Grèce; Lindner avait 32 ans lorsqu'il quitta l'Allemagne. Ce sont ces hommes qui font le New York artistique d'aujourd'hui, comme Modigliani, Chagall, Gonzalez et de Stael créèrent auparavant l'atmosphère de Paris.

Les forces politiques et économiques jouent certes un rôle, mais il y a aussi et surtout l'attrait magnétique qu'exerce le lieu où « il se passe quelque chose ».

Les moins jeunes parmi les visiteurs de l'exposition de Cassel peuvent se souvenir d'une époque, juste après la guerre, où l'« art américain » signifiait une critique radicale de la société: avec les serveuses « aliénées » de Edward Hopper, les gangsters bouffis de Jack Levine, les enfants miséreux de Ben Shahn. La peinture qu'exportaient alors les Etats-Unis, à la biennale de Venise, par exemple, était encore placée sous le signe de la Dépression. Vingt ans plus tard, une longue période de prospérité a laissé une marque tout aussi profonde: lorsque les artistes américains regardent en face les malheurs de la vie ils y mettent une énergie débordante qui semble donner une vitalité nouvelle aux tristes réalités de l'existence. Quand Segal peint dans ses tableaux vivants grandeur nature la mélancolie des grandes villes, il y infuse une vigueur qui signifie « Défense d'entrer » pour l'art des Beaux-Arts. Et quand Kienholz reconstruit dans les moindres détails une célèbre maison de passe des années 40, il la peuple avec une imagination foisonnante de fantastiques pensionnaires, au dernier stade de la dégradation physique et mécanique. Le « Roxy's » de Kienholz fut une des révélations de Cassel, non un objet à contempler, mais une expérience qu'il faut vivre et qui est tout aussi bouleversante pour notre génération que ne le furent les premières représentations des « Bas-Fonds » de Gorki pour le public de Moscou.

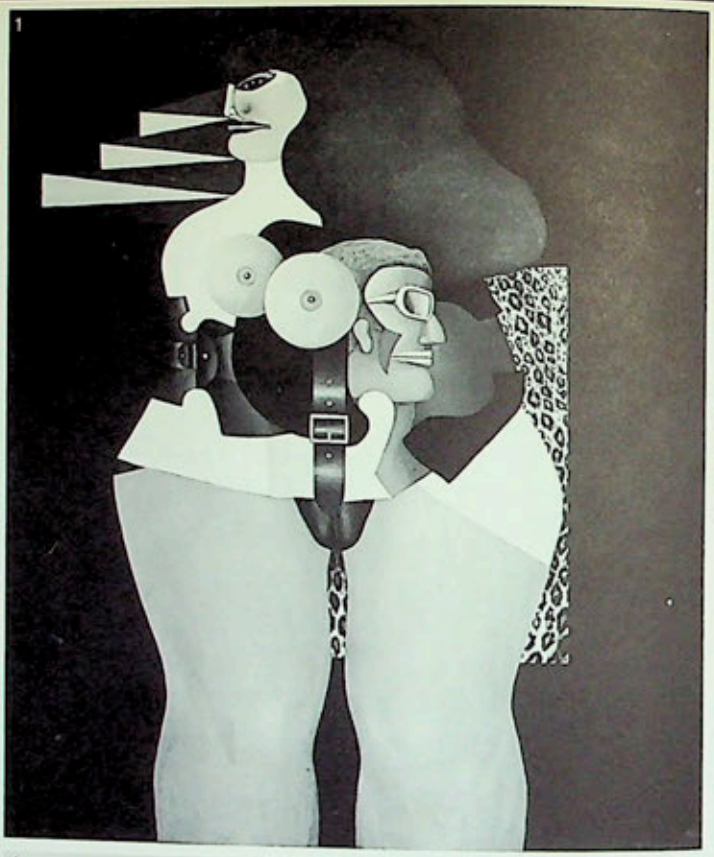
Et il n'y avait rien là non plus de cette hostilité à « la belle peinture » qu'avait soupçonnée Vasarely. Il s'agissait seulement de rejeter la notion européenne d'exposition, un endroit où les gens se rendent en quête d'expériences de l'âme qui leur sont octroyées en doses calculées selon des formules adoptées depuis longtemps. C'est ce refus que tous les exposants américains à Cassel avaient en commun: il se manifestait avec autant de force dans les boîtes de verre de Bell que chez Segal et Kienholz.

1 Öyvind Fahlström: « Life Span N° 2. » 1967. 88,5×355 cm.
2 Edward Kienholz: « Roxy's » 1960/61. 2,4×5,4×6,7 m.
3 Domenico Gnoli: « Tour de cou 15 ¾ ». 120×160 cm.
4 George Segal: « Ruth in the kitchen ». 1965. 243×213×243 cm.

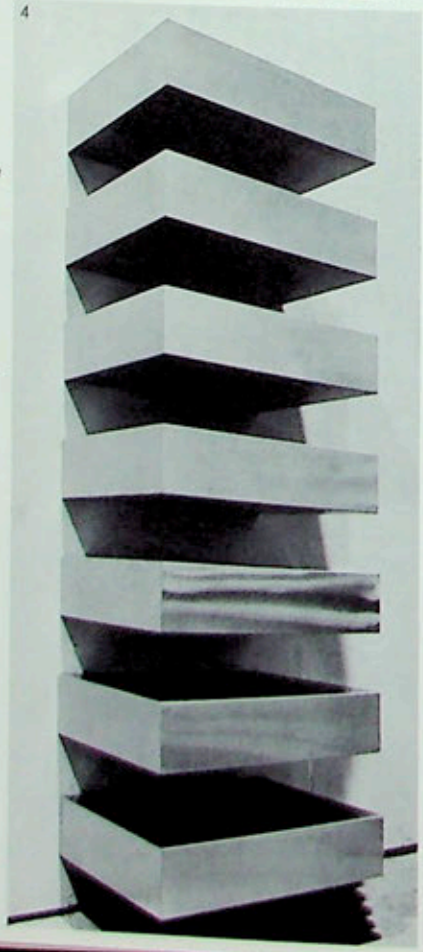
dans les sculptures de feutre de Morris comme dans les « Grands Nus Américains » de Wesselmann. Les sculptures de viande en décomposition de Paul Thek, la version pressurisée, américanisée du Berlin de 1925 de Richard Lindner, la gigantesque sculpture de néon par Chryssa: toutes ces œuvres révélaient la même volonté d'abattre les murs des musées, d'écarter les « gens cultivés » et de s'insérer dans une société en expansion et sûre d'elle.

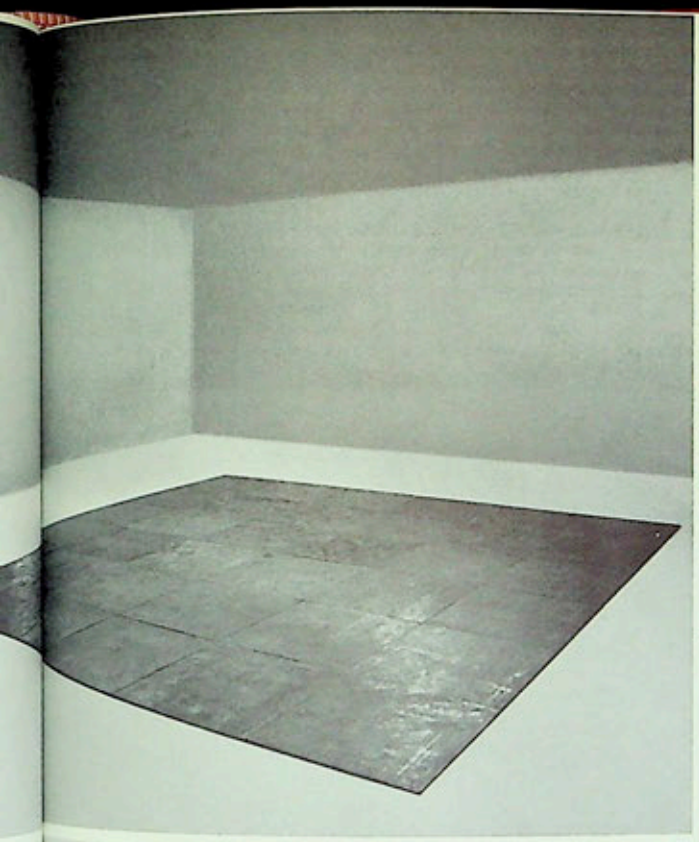
En présence de ce phénomène, quelques Européens s'enlisèrent dans la rancune et l'apitoiement sur eux-mêmes, boycottèrent les réceptions données par les Américains, et se réfugièrent dans le négatif. Et c'était certes très bizarre de se sentir étranger sur une terre qui était, après tout, le cœur de l'Europe, l'Europe à un de ses plus hauts niveaux de culture, l'Europe bénie et consacrée par la Nature, par des siècles de profonde sensibilité artistique, par l'énergie stoïque dans les catastrophes. Pour les artistes français et leurs amis, la situation était particulièrement désagréable. La section française était petite par le nombre, sinon par la qualité, des œuvres présentées et des artistes établis à Paris, comme Soto et Agam, qui auraient apporté beaucoup, l'un à la peinture, l'autre à la sculpture, étaient complètement absents. L'espace alloué à César était indigne d'un artiste de son importance. Au total, la peinture et la sculpture françaises étaient oubliées, ou représentées de façon scandaleusement insuffisante. Arman et Raysse, qui incarnent le monde atlantique, arrivaient à défendre leur position, mais on n'avait aucune peine à évoquer d'autres noms — ceux d'artistes qui eussent dû être là et restaient absents. Dans l'art kinétique surtout la France aurait dû, raisonnablement, être beaucoup plus abondamment représentée. Comme pour ma part je connaissais bien la plupart des œuvres américaines, et encore mieux les britanniques, j'étais surtout curieux de voir quelle sorte de contrepoids l'Europe allait fournir. Peut-être ne faut-il pas tenir compte des sculptures de Ben Bern, en fibre de verre et néon, puisque ce Hollandais plein de talent est maintenant établi à New-York. Mais parmi les Allemands Joseph Beuys, Peter Brüning, Utz Kampmann, Thomas Lenk et Erich Hauser se défendaient très bien. Tout le monde s'accordait pour déplorer la défection, en dernière heure, de Lev. V. Nusberg, le kinéticien de Moscou. Le Finlandais Ultvedt et l'Autrichien Pichler ne le cédaient à personne en matière de pesantes fantaisies dans le domaine de la sculpture. Getulio Alviani, né à Udine, a produit les plus séduisants environnements lumineux qu'on traverse; la collaboration de Klaus Geldmacher et Francesco Mariotti méritait un prix pour l'effort que représentait leur construction cubique à nervures fluorescentes, sans titre. Dans le labyrinthe de la galerie Schöne Aussicht se cachaient en fait les éléments d'un Disneyland à ambitions intellectuelles, et d'un Luna Park qui aurait passé par une machine I.B.M.

Laquelle de nos capitales européennes aurait, en tout cas, présenté une meilleure exposition de l'art le plus récent? Certainement pas Londres qui a jeté son dévolu sur Matisse et Van Gogh pour son nouveau musée; ni Paris qui nous a offert Vuillard et K.X. Roussel pour couronner la saison d'été. Pour trouver quelque chose de comparable à l'ambition, à l'esprit d'entreprise, à l'efficacité dont témoigne Documenta, il faut revenir encore à l'Allemagne d'avant 1914. « L'Esprit Nouveau » a changé de passeport.

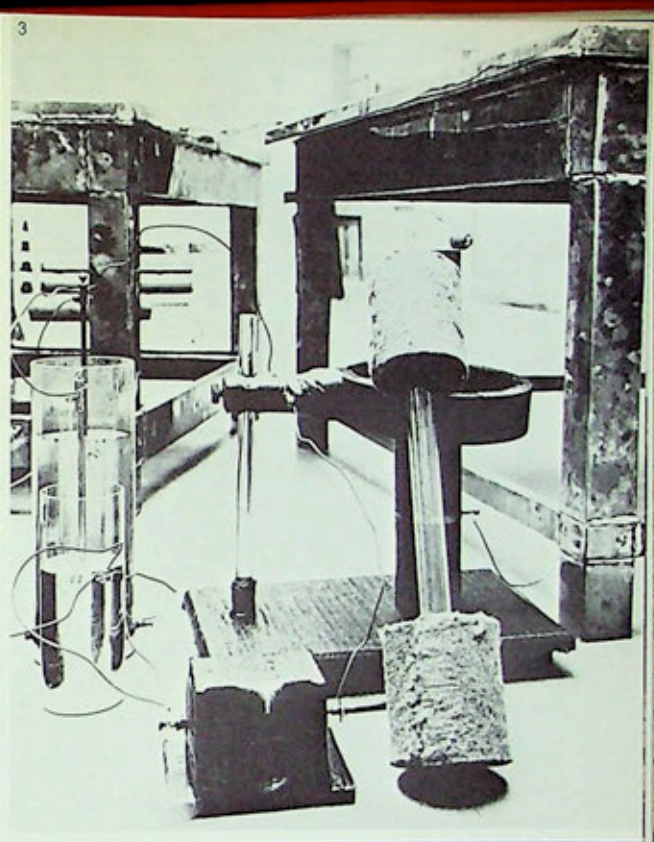


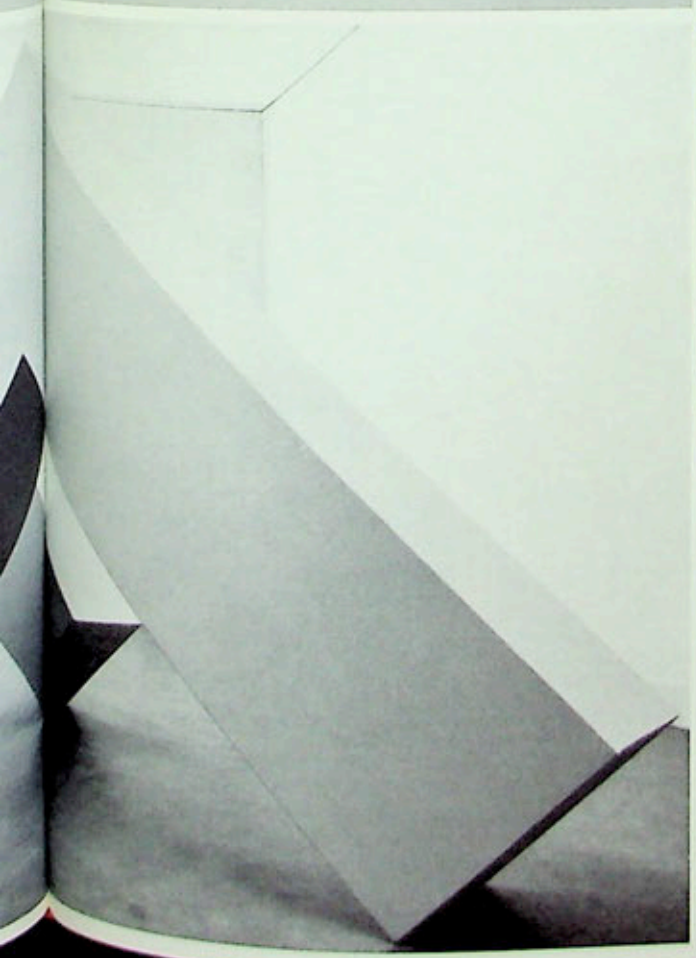
1 *Richard Lidner: « Leopard Lily » 1966/67. 177,8 x 152,4 cm.*
2 *Carl André: « Untitled » 1968.*
3 *Joseph Beuys: « Raumplastik » 1868. 10 x 12 m.*
4 *Donald Judd: « Ohne Titel ». 1968. 22,86 x 101,60 x 78,74 cm.*
5 *Robert Morris: « L-Shapes ». 1967. 61 x 61 x 242 cm.*
6 *Chryssa: « Study for the Gates 14 (Clytemnestra) ».*





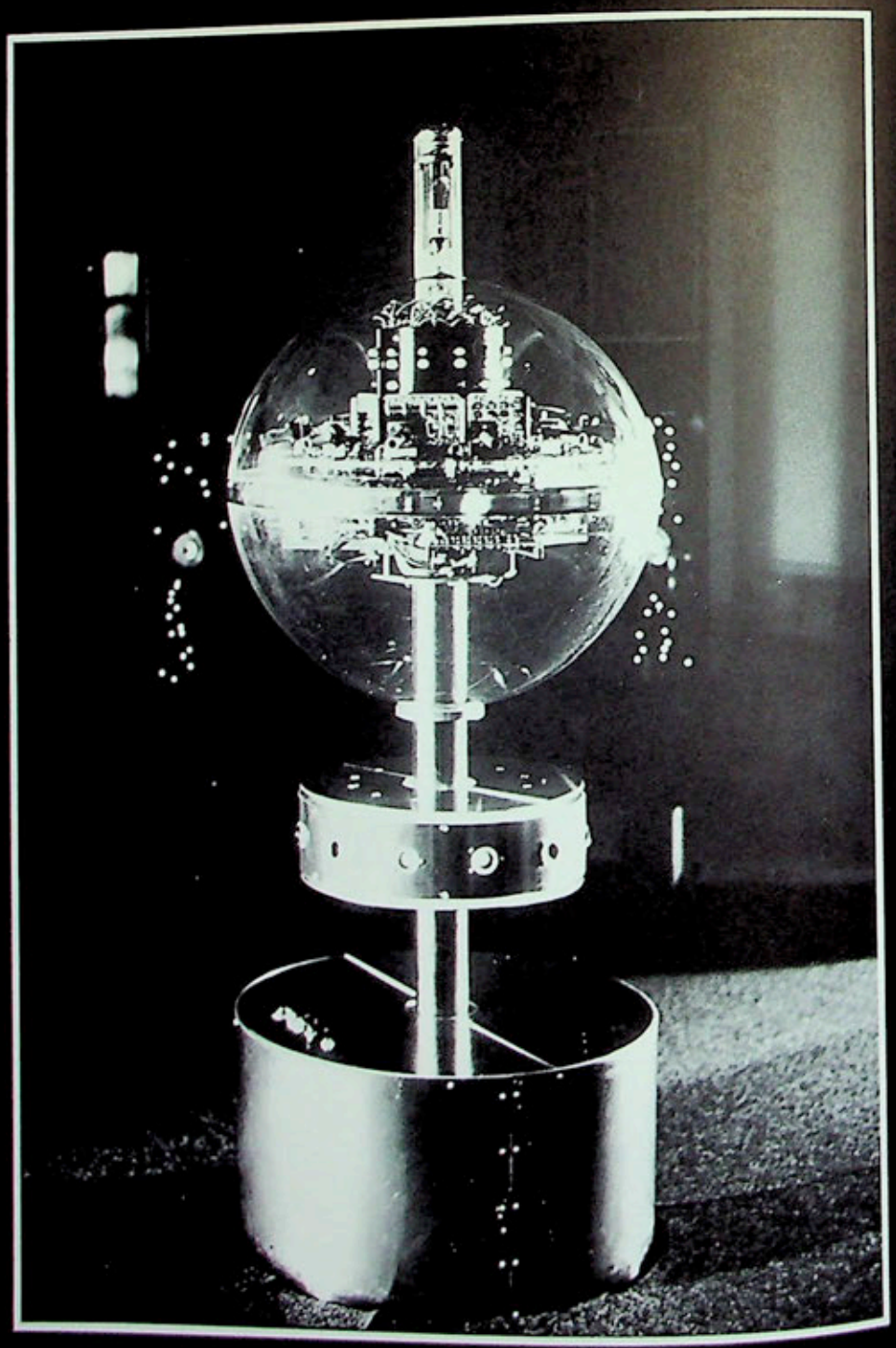
3





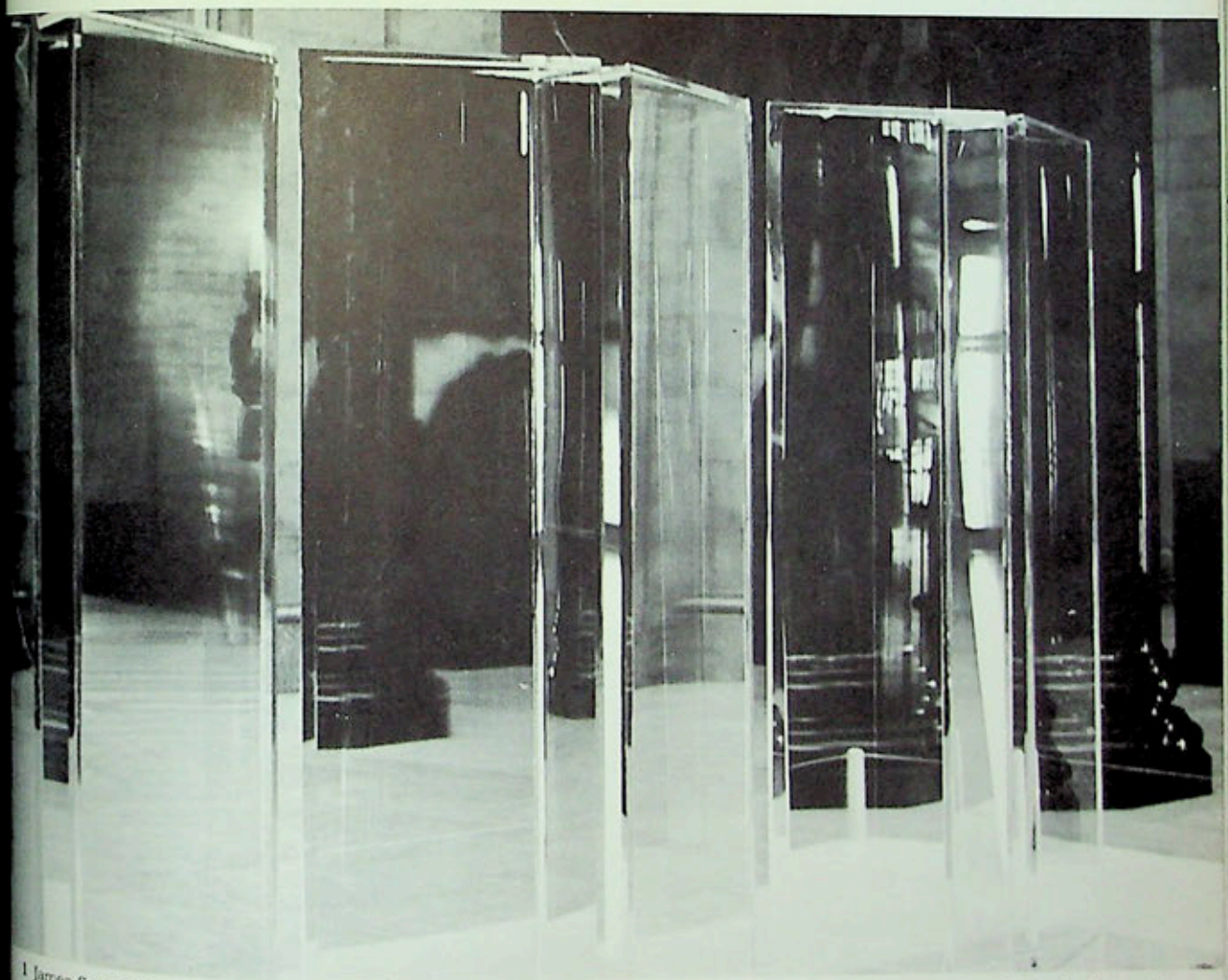
6

THE MAGIC THEATER



par Stephen Bann

Une exposition à Kansas City montre que l'art
de la lumière et du mouvement n'est pas destiné simplement à animer
les scènes des boîtes de nuit



1 James Seawright: Electronic Peristyle.

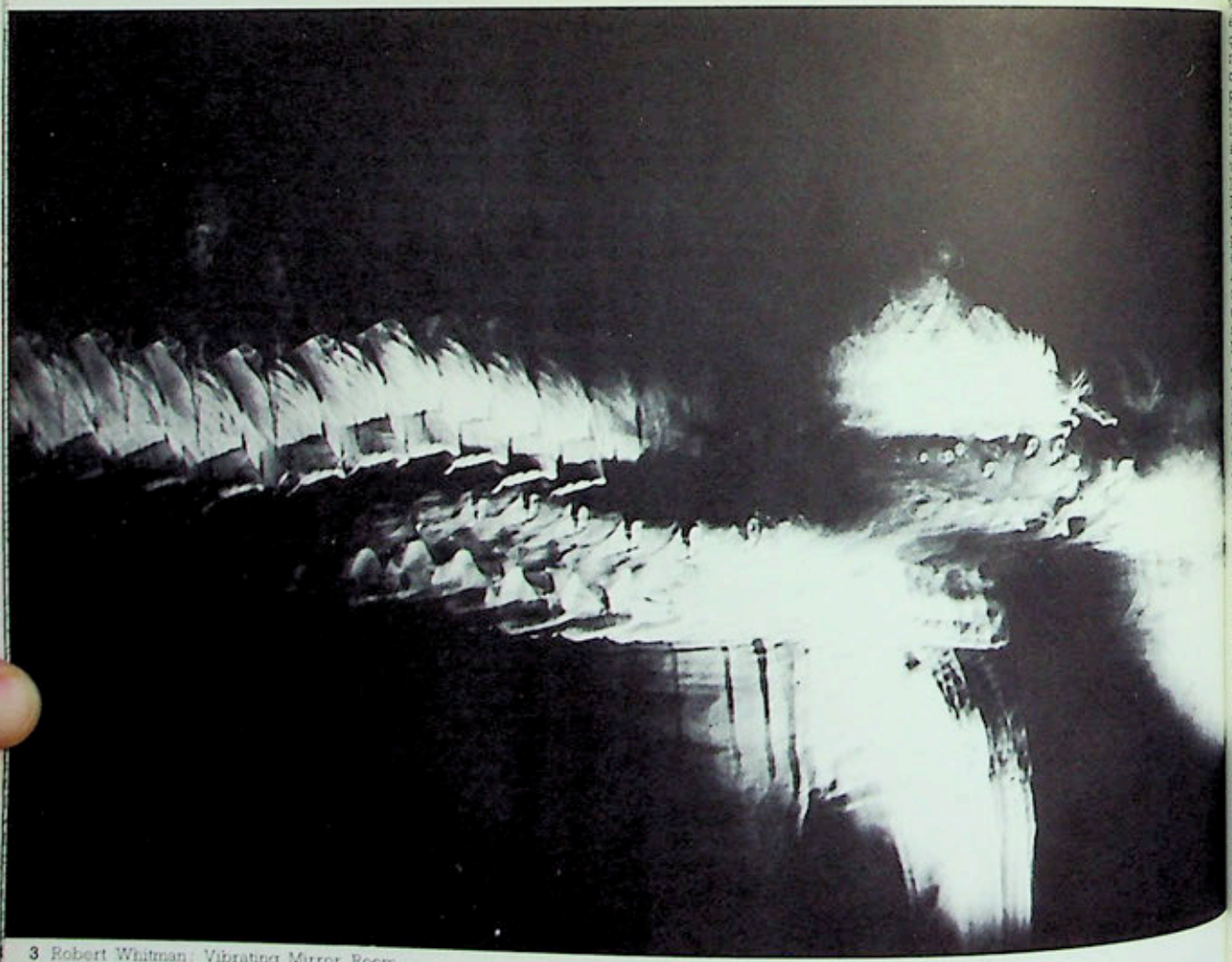
2 Charles Ross: Prisms.

Leslie Fiedler a noté que la « nouvelle frontière » de la littérature américaine est aujourd'hui le seuil de l'expérience psychédélique. Les pionnier, qui n'a plus à explorer l'immensité de l'Ouest, se retourne vers l'intérieur, sur les profondeurs insondables de son propre esprit. Fiedler n'établit pas de proposition parallèle pour les arts plastiques, mais celles-ci nous sont suggérées par un ouvrage récemment publié, intitulé « Psychedelic Art », qui traite presque exclusivement des artistes américains. Les deux auteurs, Robert E. L. Masters et Jean Houston, sont à la vérité quelque peu catégoriques en affirmant ceci: « Les principaux facteurs qui détermineront dans l'avenir le développement de la conscience seront très probablement des expériences entreprises au moyen d'agents chimiques, une régulation directe et bien dirigée des fonctions du cerveau et l'impact d'un environnement électronique incluant des formes d'art et de divertissement qui mettent en jeu les « mixed media ».

Il est dommage que ce livre, délibérément orienté vers l'art de l'avenir, repose pour une grande part, sur des conceptions timides et traditionnelles. L'on est tenter de demander pourquoi le maniérisme curviligne de l'Art Nouveau devrait être le vocabulaire accepté presque universellement de l'expérience psychédélique. Le style calligraphique d'Henri Michaux n'offre-t-il pas une équivalence beaucoup plus directe aux manifestations de la conscience sensorielle? Parmi les artistes présentés dans ce livre, les moins favorisés sont peut-être ceux qui restent prisonniers de leurs moyens d'expression: le fait même qu'ils utilisent l'huile, la tempera et les autres techniques traditionnelles les empêche de transmettre la nouveauté de leur message. C'est sans doute la raison pour laquelle les illustrations relatives aux arts nouveaux de la lumière et du mouvement sont beaucoup plus convaincantes. Master et Houston nous rappellent que l'art de la « Lumia », selon le terme employé par Thomas Wilfred pour désigner les projections mobiles de lumière sur un écran translucide, a été élaboré en

Amérique. Ses manifestations actuelles vont des sereines compositions de Wilfred lui-même, dont l'une est exposée en permanence au Musée d'Art Moderne de New York, jusqu'aux « environnements électroniques » écrasants de Jacques Cassen et de Rudi Stern, peut-être aussi jusqu'à l'« ultramedia », technique conçue par Anthony Martin pour la discothèque de New York, « The Electric Circus ».

Ce qui manque en fin de compte à cet exposé sur l'art psychédélique est de reconnaître l'existence, dans l'Amérique actuelle, d'un mouvement qui n'entre pas exactement dans les catégories établies par les auteurs, mais qui exploite, en fait, d'une façon beaucoup plus poussée, les possibilités de l'environnement électronique. Ils insistent trop sur ce que



3 Robert Whitman: Vibrating Mirror Room.

l'artiste américain Stanley Landsman appelle « l'art orienté vers le happening de carnaval » ou « les environnements pour cabarets », et ils négligent l'art représenté précisément par Landsman lui-même. La Nelson Gallery of Art et le Performing Arts Foundation de Kansas City ont récemment donné à Landsman et à ses collègues une belle occasion de se manifester avec l'exposition du « Magic Theater » qui s'est ouverte le 25 mai 1968.

Ralph T. Coe, directeur de l'exposition de Kansas, souligne la distinction que nous venons de faire, lorsqu'il écrit que son objet « n'est pas l'art psychédélique mais le théâtre psychique ». Pour des Européens, cette distinction peut sembler obscure. Mais en fait, alors que l'œuvre de Cassen, celles de Stern et de Martin se rattachent exclusivement à New York, le Magic Theater offre bien des éléments communs avec les développements actuels de l'art cynétique à travers le monde. Pour s'en rendre compte, il suffit de lui comparer les deux grandes expositions organisées par le Dr Frank Popper au cours des deux dernières années: à Eindhoven, « Kunst Licht Kunst », à la fin de 1966 (voir l'Œil, nº 144) et à Paris, « Lumière et Mouvement », durant l'été 1967.

L'élément-clé de l'exposition d'Eindhoven était, en bref, le fait d'admettre la lumière artificielle comme le seul facteur commun de tout un ensemble de créations artistiques très diverses. Quelques-uns des participants considéraient leurs œuvres comme une équivalence directe aux sculptures et aux peintures traditionnelles. D'autres recherchaient des méthodes plus ingénieuses pour utiliser les mêmes techniques de manière à créer une relation plus directe avec le spectateur. Une grande partie de l'exposition était occupée non par des œuvres individuelles mais par de petits groupes d'artistes qui avaient participé à l'agencement d'un espace donné.

« Lumière et Mouvement », bien que limitée à des artistes vivant à Paris ou dans les environs, présentait également des œuvres de types très divers. Mais deux des plus remarquables n'avaient pas eu d'équivalent à Eindhoven: le « Sisyphe Géomètre » de Piotr Kowalski comportait des sphères pleines de gaz qui brillaient d'éclats rouges et bleus quand on les enlevait de la surface sur laquelle elles étaient posées. Le spectateur était entraîné dans un cérémonial mi-sérieux, mi-plaisant, puisque le geste de mouvoir les sphères l'obligeait à enfiler des gants de caoutchouc. « Que la lumière soit », de Jaacov Agam, était un dispositif très simple mais impressionnant: le spectateur entrait dans une sorte de cave blanche spécialement construite, où le son de la voix humaine déclenchait une simple ampoule électrique qui remplissait l'intérieur de lumière.

Ces deux réalisations sont peut-être plus proches de l'esprit du Magic Theater que tous les autres aspects de « Kunst Licht Kunst » ou de « Lumière et Mouvement ». La présentation adoptée à Kansas est très éloignée de l'atmosphère « Salle de jeu » que recherche le Groupe de Recherche d'Art Visuel de Paris

En fait, alors que le but de celui-ci, et à vrai dire de tous les adeptes de la Nouvelle Tendance, est explicitement une « démystification » des arts, le Magic Theater au contraire propose un retour au mystère, sinon à la mystification. Le spectateur n'est plus considéré seulement comme un être humain, avec des réactions physiologiques humaines: il se voit attribuer des rôles nouveaux et ambigus, comme dans le cas du « Sisyphe » de Kowalski. Ici encore, la lumière n'est pas exclusivement un excitant physique. Comme chez Agam, elle assume le statut d'un pouvoir métaphysique. A un certain point de vue, pourtant, le Magic Theater reflète les leçons des organisations de groupe, en ce qu'il s'oppose aux réalisations individuelles d'artistes comme Agam et

Kowalski. La structure de l'exposition de Kansas répond à un programme dont chaque élément a été conçu pour s'intégrer à l'architecture de l'ensemble. Sept artistes ont été choisis pour en établir le projet à partir de dessins soumis au directeur de l'exposition. L'existence de ce programme donne au Magic Theater un point de départ précis, même s'il n'a pas de fin évidente. A l'extérieur des salles obscures qui abritaient la plus grande partie de l'exposition, les œuvres de Charles Ross et de Stephen Antonakos constituaient une bonne introduction. « Forest of Prisms » de Ross (voir page 41), prévu pour comporter 48 structures indépendantes, a dû être réduit considérablement en raison des grandes difficultés techniques que représentait sa réalisation. Pourtant, la simple rangée de prismes exécutée finalement constituait une œuvre à la fois éclatante et discrète : éclatante parce que chaque prisme, rempli d'eau distillée, reflétait et réfléchissait la lumière avec une remarquable clarté; discrète parce que ces colonnes transparentes ne modifiaient qu'à peine le volume total du hall principal. On était conscient de la présence des autres spectateurs, sur le côté, à une certaine distance, mais les subtiles distorsions de la lumière empêchaient de les localiser et de les identifier précisément.

Dès le début de l'exposition, chacun des spectateurs était donc placé dans une situation particulière vis-à-vis des autres. L'exposition, en fait, avait été organisée par la Performing Arts Foundation de Kansas City et devait constituer un spectacle plus qu'une exposition, en ce sens que les mouvements mêmes des spectateurs avaient un rôle décisif à jouer dans le déroulement de l'événement.

Avec « Walk On Neon Platform », de Stephen Antonakos (voir page 43), le visiteur franchissait une seconde étape dans son exploration. Selon l'expression de Ralph Coe, celle-ci était conçue comme « un pont vers le Magic Theater ». On montait sur une plate-forme faite d'une ossature de métal encadrant une surface lisse en verre renforcé. Derrière les différents panneaux de glace, un réseau scintillant de tubes de néon multicolores s'allumait et s'éteignait selon une cadence complexe tandis qu'une « fontaine » de néon jaillissait au centre. La manière dont Antonakos utilise le néon est très différente de celle de son compatriote Dan Flavian, qui cherche, lui, à créer des signes dans l'espace. En un sens, la « plate-forme » offre le fini, la présence et le « poids » de la sculpture traditionnelle. Mais l'intensité aiguë de l'éclairage au néon lui ajoute un remarquable dynamisme, en sorte que l'œuvre est moins un monument statique qu'une fontaine lumineuse baroque.

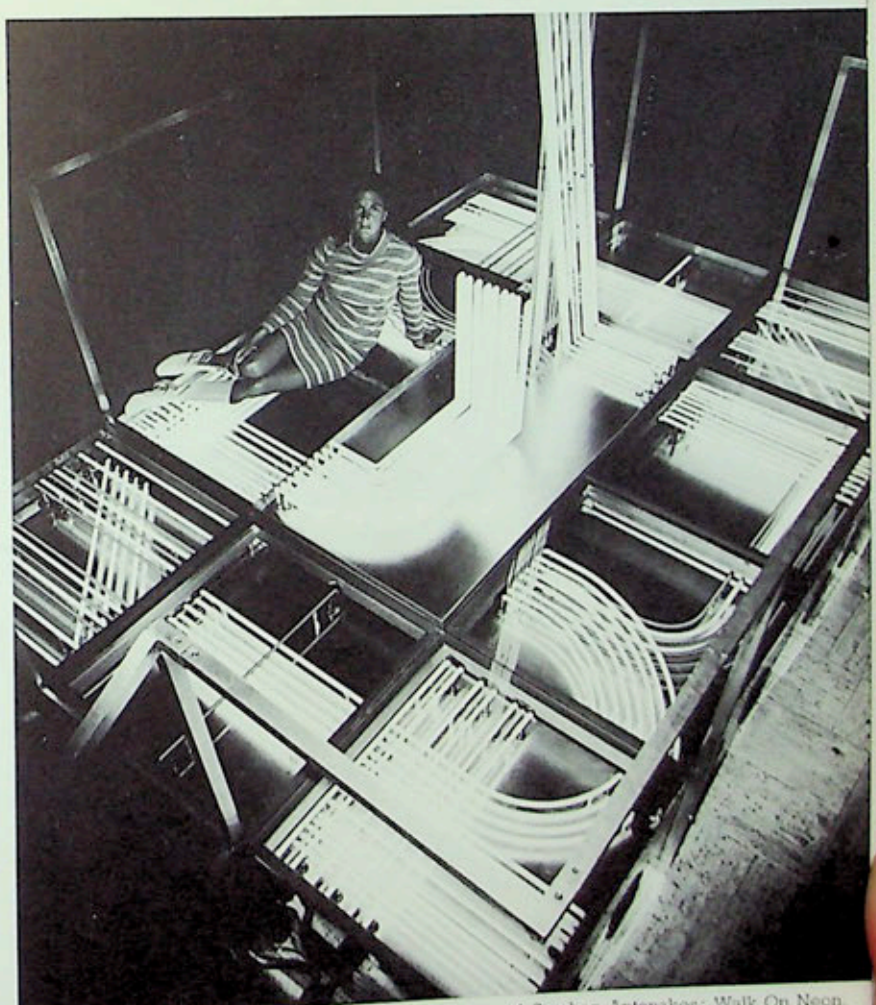
La pièce centrale, qui en commande deux autres, abrite l'œuvre de James Seawright, « Electronic Peristyle » (voir page 40). Ce cercle magique de douze colonnes rigoureusement, entourant un cerveau électronique programmé, est à bien des égards la plus déconcertante des sept œuvres exposées. Au premier abord, elle offre l'aspect rébarbatif des mécanismes de contrôle dans les histoires de science-fiction. Mais elle est, en réalité, extrêmement frappante pour les visiteurs, par ses dimensions de lumières et de sons accordées à un programme établi en fonction de leurs propres mouvements à l'intérieur du cercle enchanté. Ici, l'interaction entre le spectateur et l'œuvre implique l'exercice d'une réflexion appliquée, car la relation de cause à effet n'est pas facile à déceler. Il faudrait sans doute, pour en déterminer le processus, que chacun observe avec la plus grande attention ses propres mouvements et ceux des autres assistants.

Si le « Péristyle » de Seawright s'adresse à un public exercé — presque un corps de ballet, dans la tradition du Cyap de Schöffer — « Sonic Game Chamber » de Howard Jones (voir page 44), apporte de plus immédiates satisfactions au commun des mortels. La chambre en question fait moins de deux mètres carrés et comporte sur chaque mur une longue tige d'aluminium. Quand l'ombre du spectateur tombe sur l'une des cellules photo-électriques réparties le long de cette tige, un enregistrement sonore, différent pour chaque cellule, se met en route. Le résultat est une fascinante étude des correspondances entre les rythmes musicaux et ceux du corps humain. Le spectateur peut « jouer » les différents sons à sa portée, en même temps que les mouvements des autres assistants forment un accompagnement en contrepoint aux sons qu'il émet lui-même. En outre, la chambre rectangulaire, avec ses murs garnis de panneaux de bois et son éclairage tamisé, lui procure un réel sentiment de bien-être. Il y découvre sa « liberté » de mouvement.

Ce n'est malheureusement pas le cas avec le « Time-Lag Accumulator » de Terry Riley (voir page 44), qui donne une sensation d'oppression plus que de détente. Bien que l'œuvre soit une belle construction d'aluminium, avec des surfaces de glace créant un effet d'espace subtil et paradoxal, le résultat final de l'action du spectateur est une impression de frustration peu concluante. L'ensemble comporte plusieurs cellules identiques. Le visiteur pénètre dans l'une d'elles et, de là, il gagne la pièce centrale où les sons enregistrés au cours de l'étape précédente lui sont retransmis. Riley, en fait, est compositeur, et ce qui l'intéresse d'abord, c'est probablement le thème de fugue que ce procédé suscite inévitablement. Mais il semble avoir oublié les impératifs « formels » qu'impose une exposition de ce genre. Il ne suffit pas de présenter au spectateur une construction en labyrinthe. Le labyrinthe en lui-même doit équilibrer les besoins d'espace clos et d'espace en expansion; la sensation de claustrophobie doit être abolie par une ouverture sur la satisfaction esthétique.

Le contraste évident entre les réalisations d'Howard Jones et de Terry Riley est plus accentué encore dans les œuvres de Robert Whitman et de Boyd Mefferd, qui occupent l'aile droite de l'exposition. Celle de Mefferd est merveilleusement simple: le sol surélevé d'une grande pièce sombre est incrusté de nombreux carreaux de lucite à demi opaque, derrière lesquels des éclairs de flashes électroniques jaillissent au hasard à travers des filtres colorés. L'extraordinaire dans ce procédé, c'est la nature « impalpable » de la lumière ainsi libérée. « Libérée » semble le terme exact, puisque les éclats lumineux se détachent véritablement de leur source et flottent doucement à travers la pièce. Les lueurs intermittentes, intangibles, transforment entièrement l'environnement et semblent rompre la continuité de notre vie sensorielle. Les autres assistants apparaissent non pas dans leurs évolutions « continues » mais dans une série de positions fixes qui ressemblent aux images successives d'un film. Ceci tient naturellement aux propriétés des flashes électroniques. Mais Mefferd les a exploitées à la perfection dans ce contexte particulier.

Par contraste, le « Vibrating Mirror Room » (voir page 42), de Robert Whitman présente une absence délibérée d'harmonie entre l'ap-



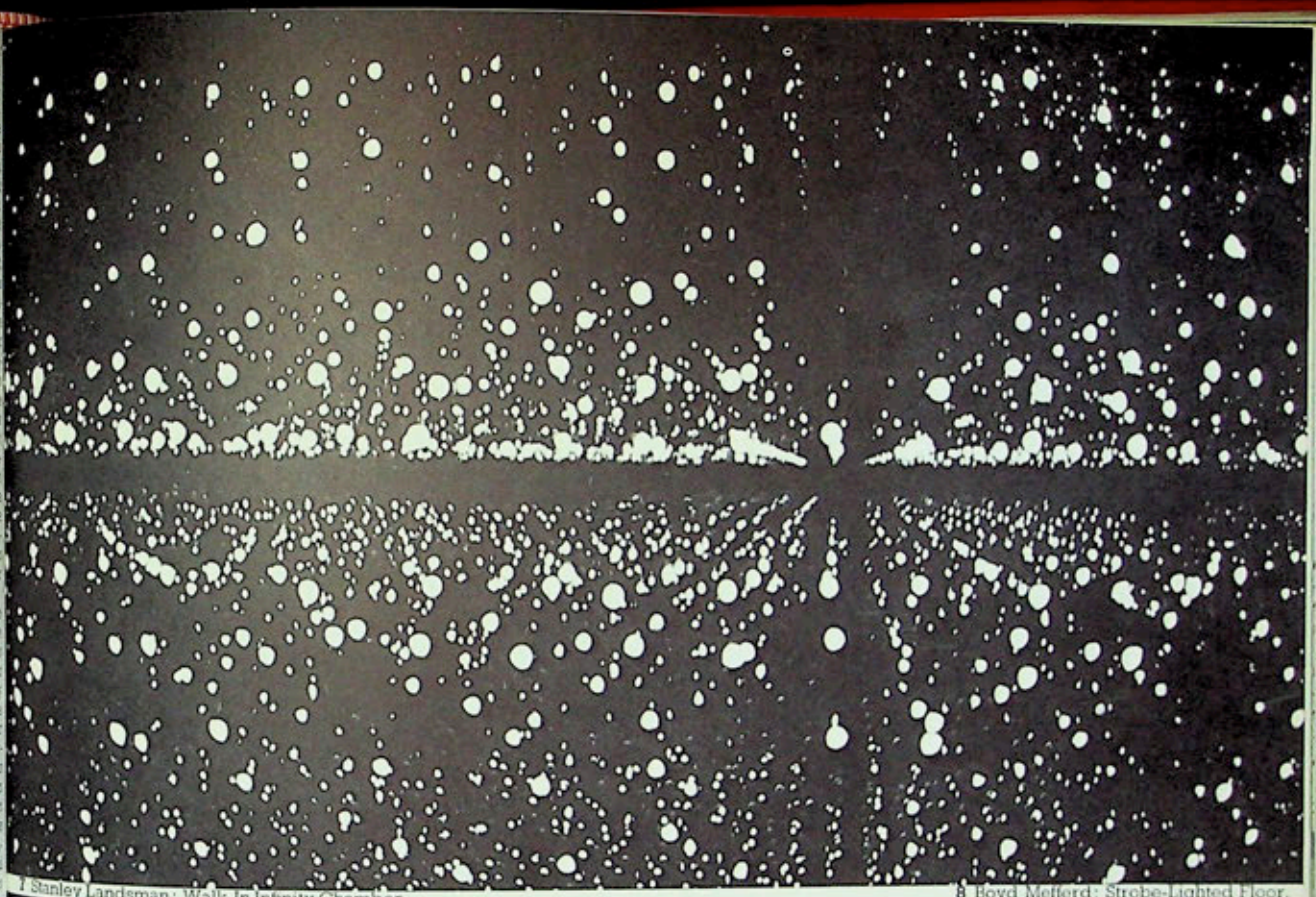
4 Stephen Antonakos: Walk On Neon

5 Howard Jones: Sonic Games Chamber.

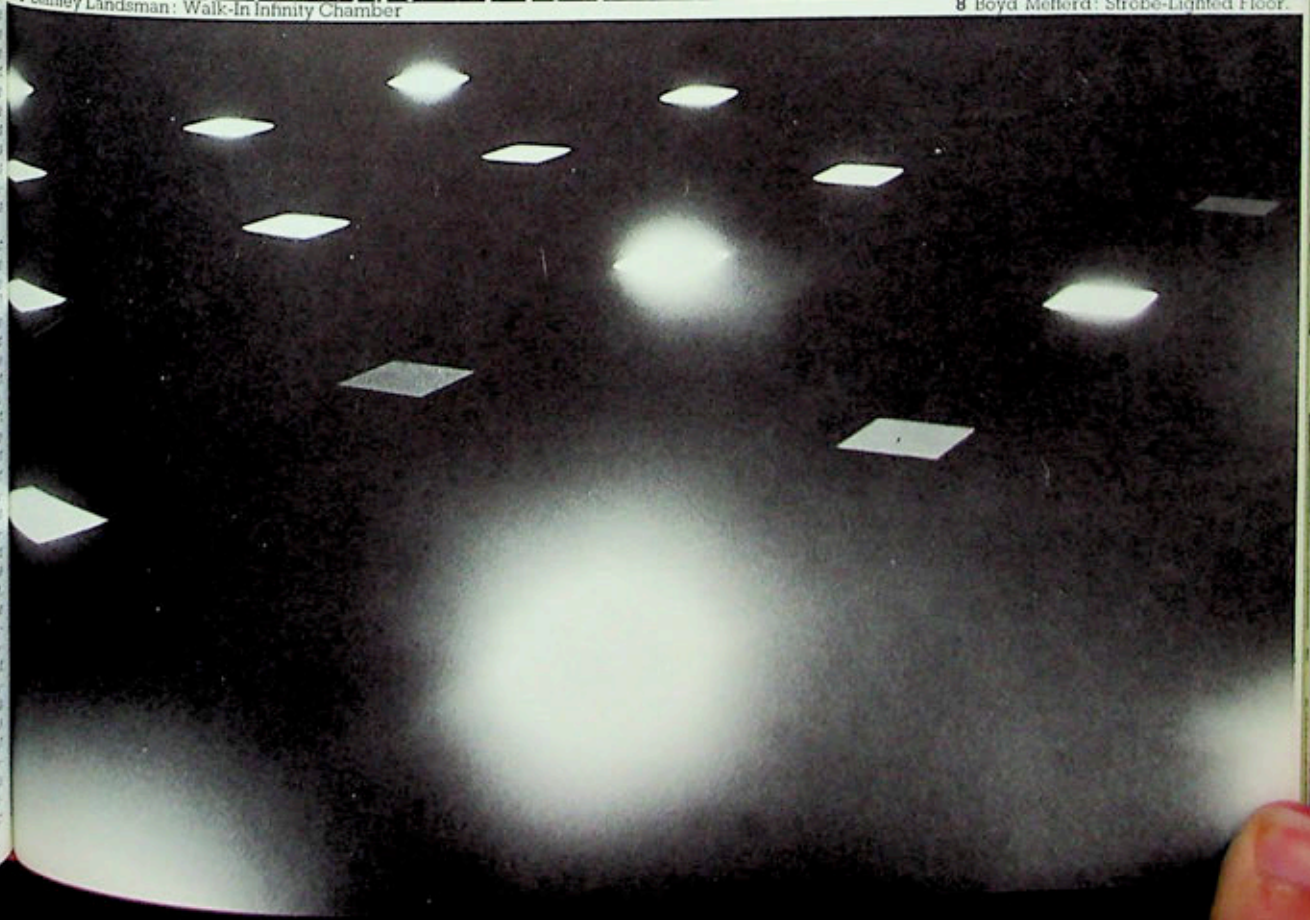
6 Terry Riley: Time-Lag Accumulator.

pareillage technique et l'environnement spa-
tial. L'appareillage en question — des mem-
de plastique étirés qui vibrent en fonction de
mécanismes oscillatoires et de pompes aspi-
rantes — offre d'intéressantes possibilités.
Mais la réalisation manque quelque peu de
raffinement, en partie parce que les différents
éléments semblent avoir été agencés plus ou
moins arbitrairement, dans un espace étroit
et long, entouré de suffocants rideaux noirs.
L'innocent plaisir de voir sa propre image et
celle de son voisin déformées par l'irrégula-
rité des miroirs disparaît rapidement: ce n'est
après tout, qu'un procédé utilisé dans toutes
les foires. La relation entre les différents mi-
roirs n'est basé sur aucun plan d'ensemble
perceptible et il ne semble pas non plus avoir
une valeur purement intuitive. En fait, l'inten-
tion assez évidente d'exprimer la notion de
retour au milieu originel est contestée ici de
façon décisive. Loin de s'abandonner à une
atmosphère « prélogique » de pressions et
d'excitants purement physiques, les specta-
teurs acquièrent un sentiment de malaise et
d'insatisfaction. Et ce malaise n'est pas la
preuve que l'artiste est parvenu à recréer une
conscience prénatale, il démontre au con-
traire son impuissance à susciter un continuum
formel satisfaisant dans lequel pourraient agir
les stimulants choisis par lui.
Howard Jones, comme Boyd Mefferd, doit une
partie de son succès au fait qu'il a choisi de
travailler à l'intérieur d'espaces rectangulaires
déterminés d'avance. L'œuvre dont nous
n'avons pas encore parlé, « Walk-In Infinity
Chamber », de Stanley Landsman (voir page
45), montre au contraire la possibilité d'obtenir
un effet satisfaisant en utilisant un espace cons-
truit et volontairement limité. Les ampoules
minuscules, à l'extrémité de tiges rigides en
fil de plastique, sont devenues pour Landsman
une marque de style. Dans l'œuvre présentée
à Kansas, il transpose à l'échelle de l'environ-
nement l'image d'une régression infinie qui
n'était que suggérée par ses petites boîtes
lumineuses. Il serait fastidieux de décrire cette
construction dans tous ses détails. Au point de
vue du spectateur en tout cas — à part le
chemin noir indiquant la porte par où il est
entré — chaque surface du volume cubique
dans lequel il pénètre est une perspective
fuyante ponctuée de milliers de minuscules
points lumineux. Quant aux parties sombres
qui doivent indiquer les limites des cases
voisines, elles prennent étrangement l'appa-
rence de gouffres béants ouverts au-delà des
zones étoilées.
J'ai dit au début de cet article que le Magic
Theater a un point de départ clair mais pas de
fin visible. « The Infinity Chamber », de
Landsman marque-t-elle ce point extrême?
C'est à coup sûr l'œuvre qui se rapproche le
plus de l'idéal psychédélique: le spectateur
est abandonné à la poursuite de l'image de
l'infini dans un espace individuel qui est
comme une extension de son propre cerveau.
C'est l'autre extrémité de l'échelle par rapport
au « Labyrinthe » du Groupe de Recherche
d'Art Visuel, dans lequel l'œuvre d'art n'est
rien de plus qu'une proposition. Ici, par
contre, le spectateur-acteur s'engage lui-
même puis se libère complètement, puisque
la communication a lieu sur un plan stricte-
ment « linguistique ». Mais le Magic Theater
dans son ensemble ne peut être représenté
par la position extrême de Landsman. En fait,
il témoigne d'une tension fondamentale entre
le mouvement et la contemplation, entre l'ex-
périence extérieure et l'expérience intérieure. La lumière n'est pas simplement
l'éclair aveuglant d'une illumination intuitive
duelle, mais aussi l'intermédiaire précieux de
la révélation du monde et des êtres qui nous
entourent. Le projet de Boyd Mefferd atteint
le niveau philosophique le plus haut de l'expo-
sition, précisément parce qu'il réalise une
synthèse entre ces deux aspects. C'est peut-
être cette synthèse qui est le but du Magic
Theater.

7 Stanley



7 Stanley Landsman: Walk-In Infinity Chamber

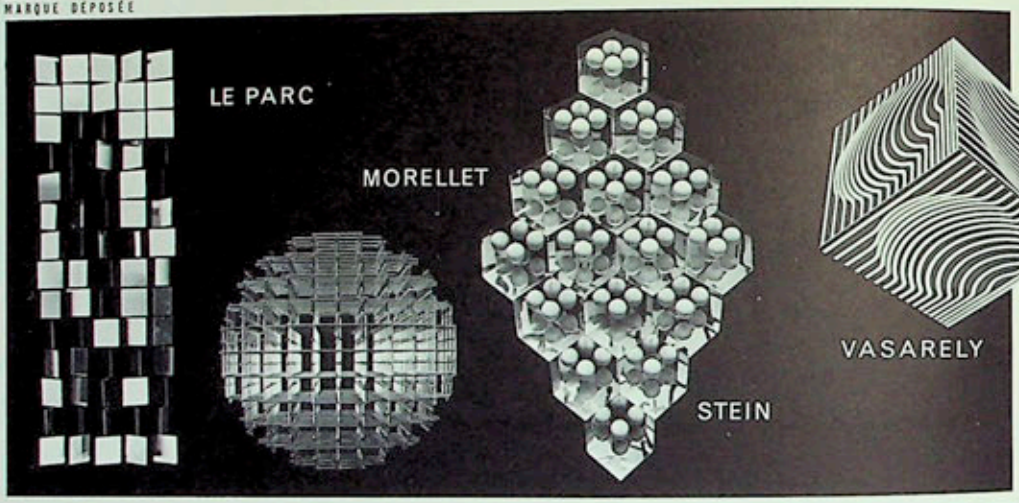


8 Boyd Mefford: Strobe-Lighted Floor.

MULTIPLE
MARQUE DÉPOSÉE

DENISE RENE

124, RUE DE LA BOÉTIE - 196, BOULEVARD SAINT-GERMAIN



multiples à la triennale de milan

Le Duc de Berry et ses artistes

Suite de la page 21

existe aujourd'hui au palais de Poitiers, et il y en avait deux autres sur chaque long mur. Dans les bâtiments de la Préfecture on voit les restes des cheminées et des portes buchées des deux salles à parer, l'une au rez-de-chaussée et l'autre à l'étage (16). A l'extrémité orientale de la grand'salle faisait saillie un oratoire. Dans la salle à parer à l'étage subsiste, presque intacte, une remarquable cheminée (fig. 6-7-8); le manteau de celle-ci a inspiré la galerie qui couronne les tapisseries des Neuf Preux qui représentent, aux Cloisters du Metropolitan Museum de New York (17), tout ce qui subsiste des abondantes collections de tapisseries que le duc de Berry emportait en voyage quand il se déplaçait de château en château et qui constituaient ses chambres de laine — et de soie — itinérantes (18). La grand'salle qui servait à emmagasiner les grains des dîmes du duc et où l'on tailla la pierre d'appareil du palais en construction, fut utilisée comme atelier de tapisserie. Nicolas Bataille, qui avait exécuté dans ses ateliers de Paris la suite des tapisseries de l'Apocalypse pour Louis I d'Anjou, le frère aîné du duc de Berry, fut employé par ce dernier. Les héros juifs, païens et chrétiens de la suite des Neuf Preux à New York partagent des traits de physionomie communs — longues faces osseuses, à l'expression bonasse, barbes filamenteuses — avec certaines figures qui, dans l'Apocalypse d'Angers, sont les plus éloignées du style de Jean Boudel de Bruges, auteur des cartons, et représentent plutôt la manière d'un licier.

Les fenêtres de la grand'salle suivaient le schéma traditionnel de lancettes surmontées de rosaces. Celles des salles à parer, conçues d'une manière plus originale, comme celles du mirador du donjon et du logis au château de Mehun-sur-Yèvre, étaient des châssis à motifs géométriques encastrées dans des rainures, des sortes de cloisons ajourées et étrésillonnées. Les deux systèmes de composition alternent sur les dossiers des trônes du prophète Michée et de son antitype, l'apôtre Matthias, dans le psautier illustré par A. Beauneveu pour le duc de Berry. Un troisième bâtiment moins long (15 m. au lieu de 28,70) faisait suite au sud aux salles à parer et était subdivisé de même en deux étages. L'enfilade se terminait par le petit palais, logis du roi au XIVe siècle, et sa chapelle. A l'extrémité nord-ouest se dressait la grosse tour, servant d'écrin à un trésor très riche (274 articles mentionnés dans l'inventaire de 1402).

La galerie qui servait de portique commun à la grosse tour, au palais et à la Sainte Chapelle était appelée galerie du cerf, ou du renchier, parce qu'elle abritait la statue d'un grand cerf — plutôt d'une espèce d'orignal, le renchier, qui est une « beste plus grand et a les cornes d'une merveilleuse grandeur a la façon de celles du daim, portant au coul le très noble écu et armes de Berry ». On pendit à la voûte de la galerie un os de dinosaure qui avait été trouvé en 1456 à Saint-Peray, dans le Dauphiné, et qui donna naissance à la légende de « ce merveilleux géant nommé Briart qui eut de son vivant quinze coudées de haut » (19). Devant l'entrée de la chapelle étaient les statues du duc et de la duchesse, agenouillés, et des rois leurs parents (20). Le duc, qui voulait d'abord être enterré dans le chœur de la cathédrale de Bourges, choisit finalement la chapelle de son palais pour être son lieu de sépulture. La chapelle de Bourges combinait les fonctions de chapelle palatine — dont la monarchie française avait recueilli la tradition de Constantinople — de mausolée, comme l'était la chapelle construite à Champmol pour Philippe le Hardi, et aussi d'écrin à reliques. Guy de Dammartin en commença la construction vers 1392, Drouet la continua après la mort de son frère et la dédicace fut célébrée le 18 avril 1405, jour de Pâques. La chapelle dont les murs et les supports réduits à l'extrême s'assuraient à la cage de verre qu'une faible marge de sécurité eut ses travées occidentales balayées par un ouragan en 1756. L'indifférence de ses prébendiers et les rancunes du chapitre de la cathédrale de Bourges, la laissant béante à tous les vents, elle se démantela. Ses matériaux de démolition furent remployés dans le jubé de Slodtz à la cathédrale qui, juste retour des choses, fut détruit sous la Révolution.

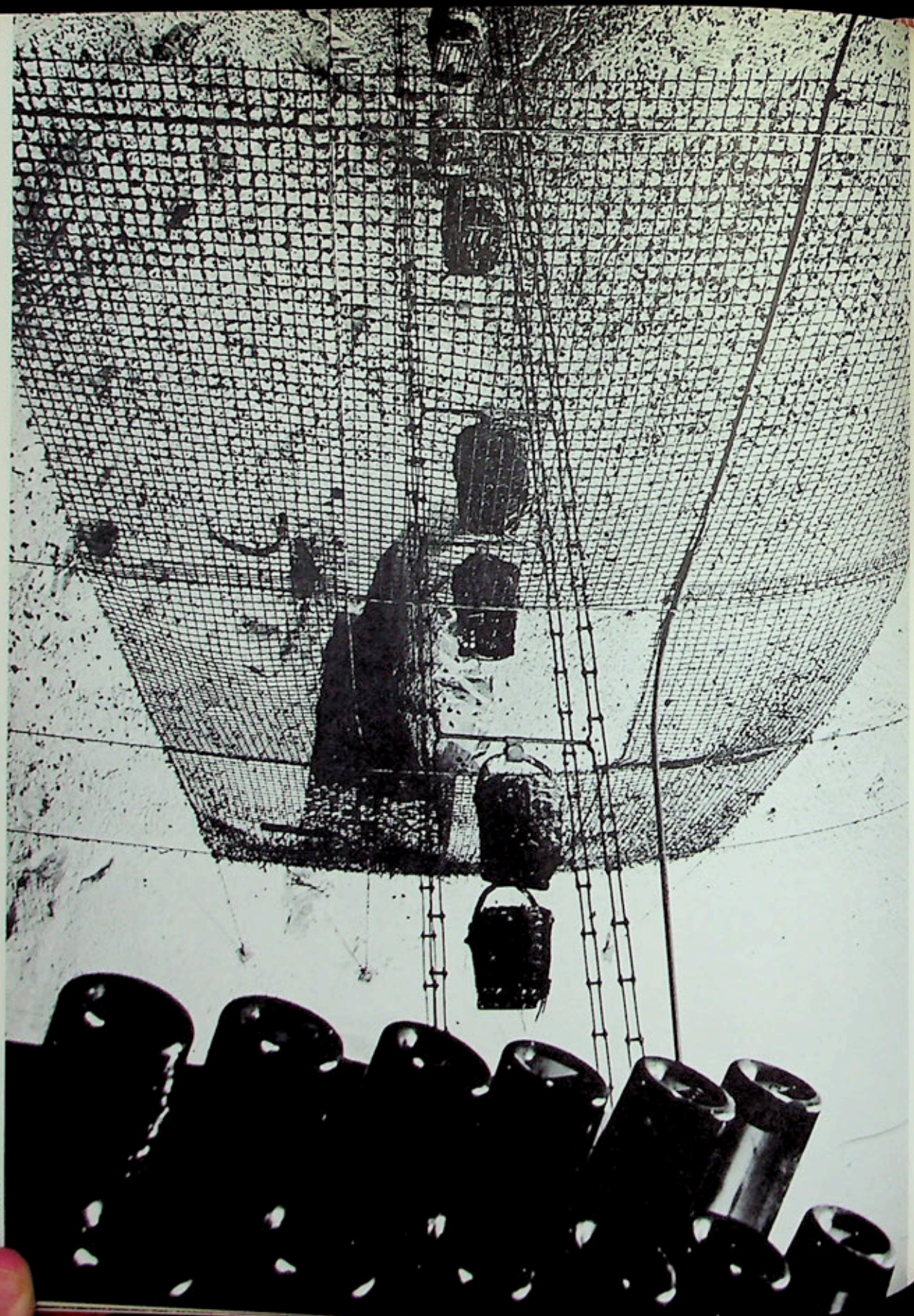
La Sainte Chapelle mesurait 37 m. 60 sur 11 m. 60 et la hauteur de ses voûtes dépassait 19 m. 30 (21). Elle avait cinq travées, les deux premières constituant l'avant-chœur, limité par deux autels latéraux, les deux suivantes réservées au chœur et au tombeau. Le chevet à trois pans s'inspirait de celui de la chapelle de la Chartreuse de Champmol. Il fut aussi reproduit dans l'autre chapelle ducale, celle de Riom. Comme à la chapelle de Champmol encore, des oratoires ducaux étaient greffés à l'entrée du chevet, et chauffés, celui du duc au sud, celui de la duchesse au nord. Ils étaient fermés de rideaux que l'on tirait sur leurs tringles pendant les offices, comme on le voit dans deux enluminures des *Belles Heures*, aux Cloisters de New York, manuscrit peint vers 1410 par les frères de Limbourg (22). Ce sont ces rideaux que reproduisit Fouquet dans le portrait de Charles VII, peint à Bourges et passé à Louis XV en 1757. Des rideaux analogues révèlent le Christ sur l'admirable bas-relief de l'Homme de douleurs, contemporain de la construction de la Sainte Chapelle, déposé au musée Jacques Cœur en provenance des Jacobins de Bourges (fig. 15) (23). Cette sculpture doit être mise en rapport avec le « tableau de boys ou il a une Pitié de Nostre Seigneur de peincture, garni d'or tout autour de l'un des coutez » que mentionne l'inventaire de 1402 (24).

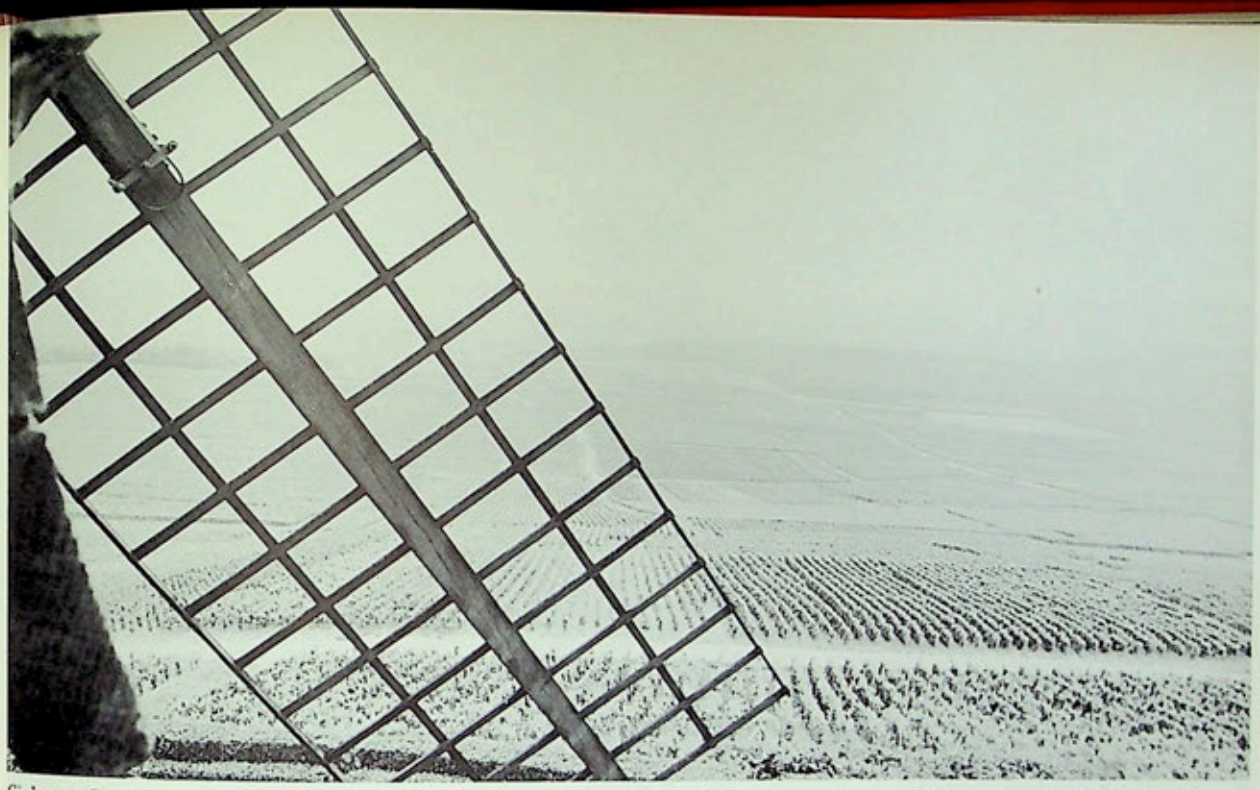
Si l'on en croit la maquette en bois de P. Gabard, au musée Jacques Cœur, qui est postérieure de dix années à la ruine de la chapelle de Bourges, les nervures se continuaient sans interruption depuis les retombées des voûtes dans les colonnettes, sans interposition de chapiteaux-bagues, et la modénature des bases et des plinthes était continue, caractères avancés par rapport au dessin purement rayonnant des remplages. Les supports étaient garnis, comme à la Sainte Chapelle de Paris et à Saint-Jacques comme à Saint-Nazaire de Carcassonne, de statues d'apôtres et d'évangélistes, supportées par des culots ainsi qu'à la chapelle des Bourbons à Cluny et analogues aux bustes de prophètes tenant l'écu fleurdelysé sous les statues des apôtres à l'église de Massay dans le Cher. Il est possible que deux têtes déposées au musée Jacques Cœur soient des têtes d'apôtres provenant de la chapelle de Bourges. L'une, malgré de graves mutilations, reste très belle. Elle s'inspire du type du philosophe antique. Elle s'apparente à la tête de Mehun-sur-Yèvre — qui fut déterrée dans un jardin et provient certainement de la chapelle du château (25). Une autre tête reste plus proche des conventions de la sculpture au XIVe siècle, elle est traitée en masses secondaires plus sommaires, mais la saillie des pommettes et l'enroulement en colimaçons des boucles de la chevelure la situent encore dans l'orbite des deux autres (26). D'autre part, une statue remployée dans une niche qui n'est pas faite pour elle, à l'ébrasement droit du portail du Jugement Dernier à la cathédrale de Bourges, est plus grande que nature, comme l'étaient les statues de la Sainte Chapelle, et pourrait provenir de cet édifice.

Le musée Jacques Cœur conserve quatre statues de prophètes qui, depuis que A. de Champeaux et P. Gauchery ont comparé la plus noble d'entre elles à l'Ézéchiel du Psautier du duc de Berry, sont données comme provenant de la Sainte Chapelle de Bourges et ayant été sculptées dans l'atelier d'André Beauneveu (fig. 13). Quant à la question de la provenance, nous ne disposons que de documents douteux. La maquette de Gabard montre un Dieu de majesté et quatre statues, qui n'ont pas l'air de prophètes. P. Chenu a pensé reconnaître une vue libre de l'intérieur de la Sainte Chapelle dans une enluminure de Jean Colombe, dans les *Passages faits d'Outremer*, chronique des croisades écrite en 1474 par Sébastien Mamerot, chantre de Saint-Etienne de Troyes, pour Louis de Laval, gouverneur de Champagne et grand maître des Eaux et Forêts de France (27). Si le rapprochement, si vague qu'il soit, est admis, le portail représenté dans le même manuscrit comme cadre d'une prédication à Jérusalem, offrirait avec ses dix grandes statues aux piédroits une image certainement amplifiée de la décoration sculptée du portail de la Sainte Chapelle (28). Les statues verticales sont réduites à huit sur l'enluminure de l'Annonciation des *Heures de Louis de Laval* où la scène a pour cadre-écran un portail d'église ouvert sur l'Éden et la chute des premiers parents (29); les socles où elles sont juchées sont les mêmes que sur l'enluminure qui est censée représenter l'intérieur de la Sainte Chapelle et sur celle de la prédication à Jérusalem. Mais ces peintures sont des évocations fantaisistes, dépourvues de tout indice archéologique (30). Parmi les quatre statues de prophètes du musée Jacques Cœur (31), trois relèvent des deux espèces de spiritualité qui émanent des prophètes et des apôtres du Psautier: la visionnaire, qui s'exprime dans un *furor divinus* intérieur voisin de la mélancolie, et la bonhomie extasiée. Il y a la même dichotomie dans le traitement de la chevelure et de la barbe, et dans celui des draperies. La chevelure et la barbe peuvent être impétueuses et ruisselantes, ou soignées et brisées en grosses mèches (32). La draperie peut être mince et associée à la secrète instabilité de la figure, comme celle du prophète comparable à l'Ézéchiel du Psautier et de l'Apôtre remployé au portail du Jugement Dernier, ou exagérer le mouvement de torsion que l'on discerne sur l'Amos et le Saint Simon du Psautier et le durcir dans un enveloppement spiralé. Par contre le prophète aux bras croisés offre une conception formelle toute différente, volumétrique et apaisée, respectant l'aplomb de la masse et la perpendicularité des plis, que l'on retrouve dans des œuvres certainement du ciseau de Jean de Rupy ou de Cambrai (33), les deuillants de marbre du tombeau du duc de Berry, ou qui lui sont attribuables comme la merveilleuse statue appelée Saint Symphorien, dans l'église de Morogues (fig. 12) (34). Jean de Rupy, appelé aussi Jean de Cambrai parce qu'il avait travaillé à la tour de Cambrai en 1375-1376, entra dix ans après cette date au service du duc de Berry aux gages de quinze francs par mois et monta rapidement en grade. Avant 1397 il avait été nommé valet de chambre du duc — un titre qui n'est pas attesté pour André Beauneveu — prit femme dans la haute bourgeoisie et vivait dans un hôtel dépendant pour l'hommage de la grosse tour de Bourges. Il survécut vingt-deux ans au duc son maître. Jean de Rupy devait abandonner la ligne décorative d'André Beauneveu. Dans ses travaux pour le duc de Berry il incarne, en face de la montée du style gothique international, la réaction précoce d'une détente qui revient au respect de l'idéalisme gothique avec sa monumentalité calme. Son réalisme a en commun avec celui des sculpteurs du Trecento en Italie la densité, le sens de ce qui, dans la forme humaine, transcende l'enregistrement des détails d'épiderme et la mimique du moment. Peut-être fit-il son profit de ce qu'il put entrevoir de l'art italien dans les collections du duc de Berry.

Dans les onze dernières années de sa vie le duc se racheta de sa passion sans frein pour amasser des joyaux, en s'en désaisissant pour enrichir le trésor de la Sainte Chapelle de Bourges. Malade et sur le point de mourir dans son château de Bicêtre en avril 1404, il décida d'une donation considérable par lettres patentes doubles, l'une pour les reliquaires et joyaux, l'autre pour les livres et ornements. Ces lettres furent confirmées par des actes notariés sous le sceul du Châtelet, à Paris, après qu'il eut obtenu le « congé et autorieté » du Pape. La donation fut promulguée le 18 avril 1405; elle s'élevait à 346 articles (35). En 1410 fut passé le traité de Gien entre le duc d'Orléans, qui venait d'épouser la fille de Bernard

(Suite en page





Ci-dessus : Le vieux moulin de Verzenay, construit entièrement en bois, au cœur de l'un des crus fameux de Champagne, domine les vignobles de la maison Heidsieck-Monopole à laquelle il appartient.
Page ci-contre : Creusées dans la craie tendre, les caves champenoises s'étendent sur des centaines de kilomètres autour de Reims et d'Epernay. Celles de Reims sont, pour la plupart, aménagées dans les « crayères », mines de craie exploitées dès l'époque gallo-romaine : c'est le cas de la cave photographiée ici, l'une des quarante-neuf crayères de la maison Charles-Heidsieck.

l'Art du Champagne

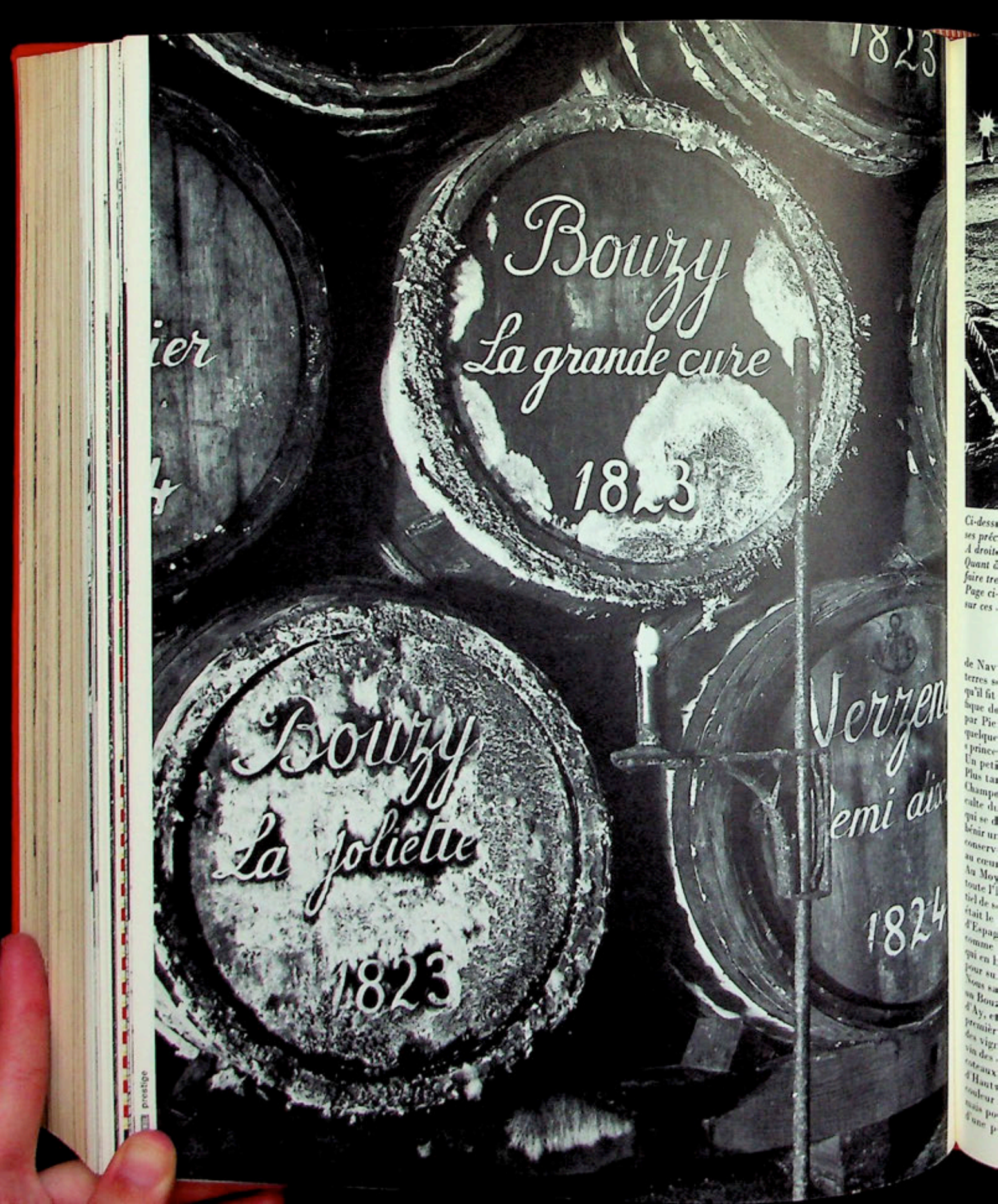
par Josette Devin

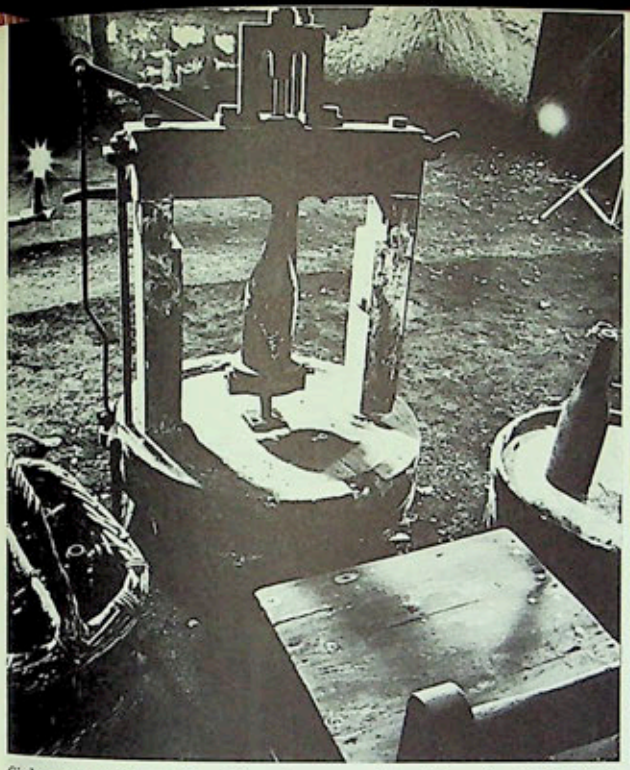
Un certain jour des années 1830, le Directeur des Postes de Paris se trouva placé devant un problème délicat à résoudre. Une lettre venait d'arriver dans ses services, portant pour toute indication: « Au plus grand poète de France, à Paris. »
Embarrassé, le Directeur décida de faire porter la lettre à Lamartine, mais à peine celui-ci eût-il jeté les yeux sur l'enveloppe qu'il dit au postier: « Vous vous trompez, mon ami. Cette lettre ne m'est pas destinée. Elle est pour M. Victor Hugo ». Le lendemain, un autre postier, dépêché place des Vosges se présenta devant Victor Hugo qui s'écria: « Cette lettre n'est pas pour moi. Allez donc la porter à M. de Lamartine ».
En désespoir de cause, le Directeur des postes ouvrit la missive. A l'intérieur, il put lire ces mots:

Au plus grand poète de France,
A Monsieur Moët
Fabricant de Champagne
Tous mes hommages.

Zirow, prince russe.

Si l'on pense que ce même champagne, goûté par le prince Zirow comme une œuvre d'art, n'existait pas cent cinquante ans avant cette anecdote, on conviendra en effet que les fabricants de Champagne sont de grands artistes, et que cet aimable vin a fait son apparition à la fin du XVII[e] siècle avec l'imprévu et la grâce d'un poème.
Sa destinée exceptionnelle commença par un avertissement du ciel. En l'an 650, saint Nivard et saint Berchaire, rentrant d'Epernay à Reims, se reposaient auprès d'une fontaine, à l'ombre d'un chêne et s'endormirent. Une colombe blanche les visita dans leur sommeil et, par trois fois, vint tourner autour de l'arbre et se poser à son sommet. Quand Saint Nizard se réveilla, il décida d'élever là un monastère, qu'il baptisa Saint-Pierre-d'Hautvillers. Dans ce monastère, mille ans plus tard, le champagne allait être inventé.
Bien entendu, à l'époque de saint Nivard la vigne poussait déjà sur les coteaux et dans la vallée de la Marne. Elle existait en Champagne depuis des temps immémoriaux et l'on peut supposer que les vignerons ont cultivé très tôt les deux vignes mères de nos grands vins d'aujourd'hui, le Pinot noir et le Chardonnay. C'est le Pinot noir, vigne prestigieuse qui produit presque tous les meilleurs crus de Bourgogne rouge, que l'on voit courir, avec ses pampres et ses grappes en forme de pommes de pin, le long des chapiteaux et des sculptures champenoises du Moyen Age. Quant au Chardonnay, mère des vins blancs, un moine du IX[e] siècle vantait déjà ses raisins « brillants et dorés », et la tradition voulait que cette vigne eût été rapportée de Chypre par Thibaut, comte de Champagne, au retour d'une croisade. Thibaut, qui avait également reçu de sa mère en héritage le royaume


1823
Bouzy
La grande cure
1823
Bouzy
La joliette
1823
1824



Ci-dessus, à gauche : Cette très ancienne machine à boucher était utilisée au début du siècle dernier, à l'époque où Mme Clicquot envoyait ses précieuses bouteilles à toutes les cours européennes. (Collection Veuve Clicquot-Ponsardin).
A droite : La cuve posée ici sur un vieux fût servait autrefois au soutirage du vin. On y a placé d'anciennes bouteilles de champagne (1830). Quant à la marmite, qui semble sortie d'un tableau de Chardin, c'est une «bassine à bouchons» qu'on employait encore en 1900 pour faire tremper les bouchons dans l'eau à une température de 45° afin de les ramollir. (Collection Perrier-Jouët.)
Page ci-contre : En 1825, Mme Clicquot assembla les crus et lieux-dits de son propre vignoble dont les noms pittoresques figurent sur ces anciens fûts photographiés dans les caves de la maison.

de Navarre et le comté de Sancerre préférait à toutes autres de ses terres ses bois et ses vignes de la vallée de la Marne. C'est à Reims qu'il fit édifier en 1250, peu après son retour de Jérusalem, la magnifique demeure des comtes de Champagne qui devait être restaurée par Pierre Taittinger après la guerre de 1914. Thibaut y composa quelques-unes de ses plus belles poésies qui l'ont immortalisé comme « prince chansonnier ».

Un petit temple à Bacchus fut élevé à Reims, à l'époque romaine. Plus tard saint Rémy, qui possédait des vignobles, transforma les Champenois en chrétiens sans les obliger pour autant à renoncer au culte du vin. Bien mieux : rendant visite à sa cousine sainte Cécile qui se désolait de ne rien avoir à lui donner à boire, il n'hésita pas à bénir un tonneau vide qui se remplit instantanément. Une tapisserie, conservée dans la cathédrale, raconte ce miracle, presque aussi cher au cœur des habitants de Reims que le baptême de Clovis.

Au Moyen Age, les vins de Champagne étaient déjà célèbres dans toute l'Europe. Dès le XVe siècle, Reims tirait de ses vignes l'essentiel de ses ressources, et l'on trouvait des courtiers en vin. Le vin d'Ay était le plus apprécié. Le pape Léon X, le roi Henri VIII, Charles V d'Espagne en faisaient venir à grands frais. Sans doute pensaient-ils, comme le poète champenois Colin Muset, que « Bien met l'argent qui en bon vin l'emploie ». Ils achetèrent même des vignobles à Ay, pour surveiller la fabrication de leur propre vin.

Nous savons par Saint-Simon que le vin préféré de Louis XIV était un Bouzy, que lui fournissait un certain Rémy Berthault, du village d'Ay, et c'est à Versailles que se créa ce que l'on pourrait appeler la première confrérie du vin. Quelques gentilshommes, qui possédaient des vignobles en Champagne, affectaient de ne pouvoir boire que le vin des coteaux. Leurs amis surnommèrent leur groupe « l'Ordre des coteaux », et toute la cour, à leur suite, réclama des vins d'Ay, d'Hautvillers et d'Avenay. Tous ces vins étaient non mousseux, d'une couleur variable suivant les années et les cuvées, le plus souvent gris, mais pouvant aller d'un jaune paille à un rouge pâle « comme l'œil d'une perdrix ». Ces variations de couleur préoccupaient les fabricants, qui n'étaient jamais assurés de pouvoir fournir à leurs clients des vins identiques d'une année à l'autre.

Vers 1670, Dom Pérignon, âgé d'une trentaine d'années, entra à l'abbaye d'Hautvillers dont il devint le cellérier, chargé de la surveillance et de l'administration des vignobles, fonction qu'il exerça jusqu'à sa mort, en 1715. En quarante ans de recherches, il mit minutieusement au point les méthodes de culture, de récolte et de fabrication qui sont encore en vigueur aujourd'hui. C'est lui qui trouva un procédé de pressurage permettant de faire du vin blanc avec des raisins rouges. Il porta à sa perfection l'art de mélanger les raisins afin d'obtenir des vins meilleurs, les raisins rouges donnant au champagne son « corps », les raisins blancs lui donnant sa légèreté et sa saveur délicate. Tous les matins, avant son petit déjeuner, il se faisait apporter des raisins de différents vignobles : Quartiers, Clos Sainte Hélène, Côtes à bras ... il les goûtait et choisissait ceux qui devaient être mélangés. Il comprit la nécessité d'entreposer les fûts dans des celliers à température constante, et à cet effet il fit creuser de grandes caves sous l'abbaye. Enfin, et surtout, il inventa le champagne mousseux. Grâce à lui, Voltaire pouvait écrire dans « Le Siècle de Louis XIV » : « On a fait de nouveaux vins qu'on ne connaissait pas auparavant, tels que ceux de Champagne ».

A la même époque, au château de la Marquetterie, près de Pierry, aujourd'hui propriété du champagne Taittinger, dom Oudart, cellérier de l'abbaye Saint-Pierre-au-Mont, poursuivait des travaux identiques sur la champagnisation et produisait des vins d'une telle qualité qu'ils devaient lui valoir la clientèle fidèle du maréchal d'Artagnan, héros de la bataille de Malplaquet. Peu avant la Révolution française, dans le même parc de la Marquetterie, deux jeunes comédiens interprétaient au moment des vendanges une comédie à la mode du temps, « Qui se croit fort est bien faible » qu'ils avaient écrite en collaboration. Ces comédiens amateurs étaient André Chénier et Blanche de Charny, qui ne devaient se revoir que captifs dans les prisons de la Terreur.

Bien entendu, à l'époque, on ignorait pourquoi le jus de raisin fer-

mentait. C'est seulement à la fin du XIX[e] siècle que l'on connaîtra grâce aux travaux de Pasteur le processus scientifique de la fermentation. « Pourquoi le champagne pétille-t-il? ». Le problème intriguait tellement Frédéric II de Prusse qu'il le posa à l'Académie de Berlin. Mais il n'obtint jamais de réponse, car les académiciens demandèrent l'envoi de quarante bouteilles pour examen, et l'avarice du roi de Prusse l'emporta sur sa soif de connaissance. Pour ceux de nos lecteurs qui se poseraient le même question que ce prince, voici en deux mots l'explication: pendant que les raisins mûrissent, dans les vignobles, toute une population de minuscules organismes vivants, les levures, élit domicile à la surface des grappes. Lorsque le raisin est pressé, après la récolte, les levures mises en contact avec le jus engendrent des enzymes qui attaquent le sucre, le transformant en alcool et en gaz carbonique qui s'échappe sous formes de bulles. Or, ces levures ont une particularité: elles s'endorment pendant l'hiver. Dans un pays froid comme la Champagne elles n'ont donc pas le temps d'achever la transformation du sucre, ce qui provoque, lorsqu'elles se réveillent au printemps, une seconde fermentation. De nos jours, on accroît considérablement cette seconde fermentation en ajoutant au vin, avant la mise en bouteilles, des levures supplémentaires et une « liqueur de tirage » composée d'un vin non mousseux de la même cuvée dans lequel une petite quantité de sucre a été dissoute.

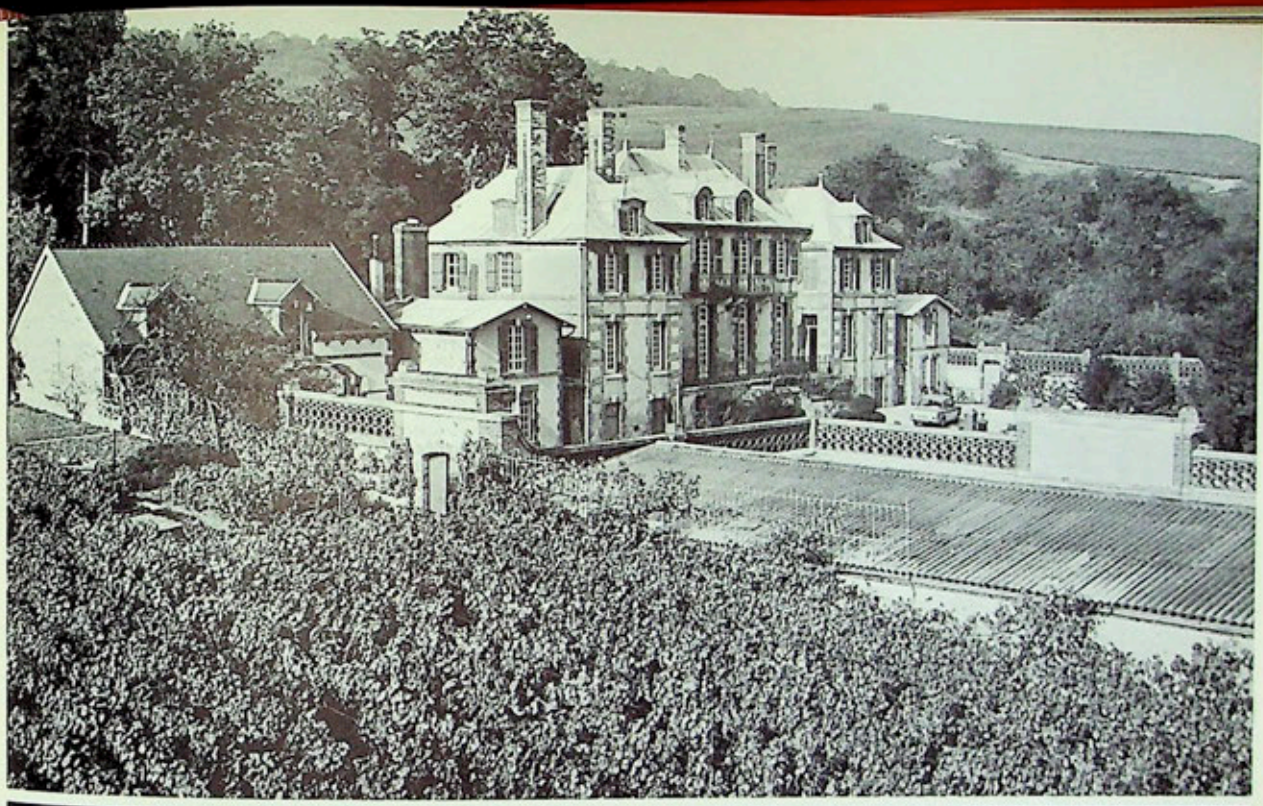
L'inventeur du champagne qui ignorait tout cela, imagina sans doute que s'il parvenait à enfermer hermétiquement le vin dans une bouteille il enfermerait par la même occasion les bulles, et le vin, prisonnier, resterait pétillant. Or deux obstacles semblaient rendre la chose impossible: le seul procédé connu pour boucher un récipient consistait à enfermer un morceau de bois entouré d'un linge imbibé d'huile, et, d'autre part, tous les verres fabriqués jusque-là étaient trop minces et trop fragiles pour pouvoir résister à la pression.

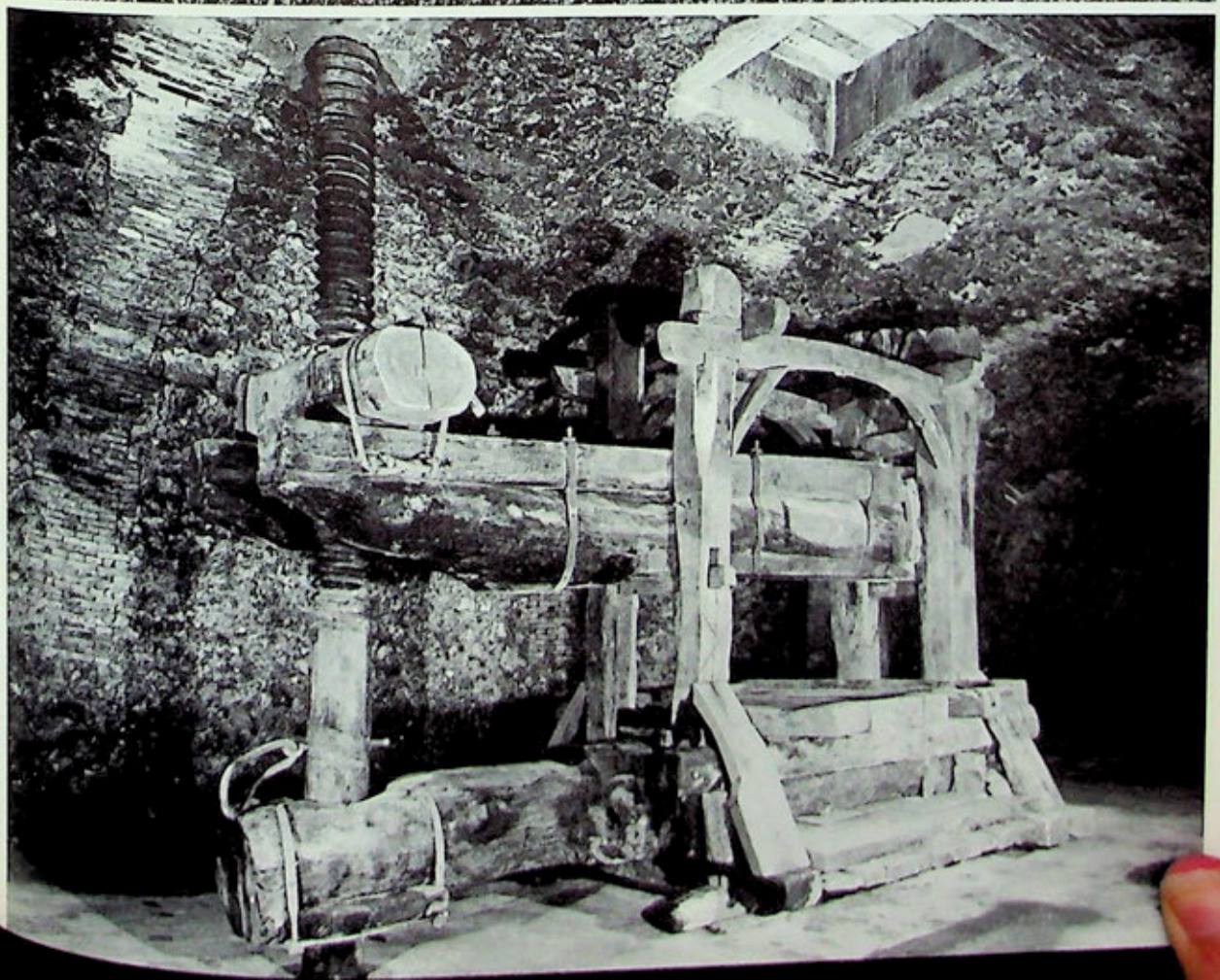
La tradition veut que la Providence ait donné la solution du premier problème en dirigeant vers Hautvillers deux moines espagnols qui se rendaient en Suède. Ils firent étape pour la nuit au monastère, où leurs hôtes remarquèrent qu'ils fermaient leur gourde à l'aide d'une matière inconnue. Ils les interrogèrent et les moines expliquèrent qu'ils utilisaient l'écorce, légère et élastique du chêne-liège ... c'est ainsi que les premiers bouchons virent le jour à l'abbaye de Hautvillers. Par ailleurs, et comme tout semblait conspirer pour favoriser la naissance du nouveau vin, à la même époque un fabricant de verre anglais mettait au point un verre très épais et très solide que les gentilshommes-verriers de Champagne apprirent bientôt à fabriquer. Aux alentours de 1690, on put enfin tenir entre les mains la première bouteille de champagne mousseux: une grosse bouteille jaune, trapue, en forme d'oignon, fermée d'un bouchon en liège, dûment ficelé et scellé.

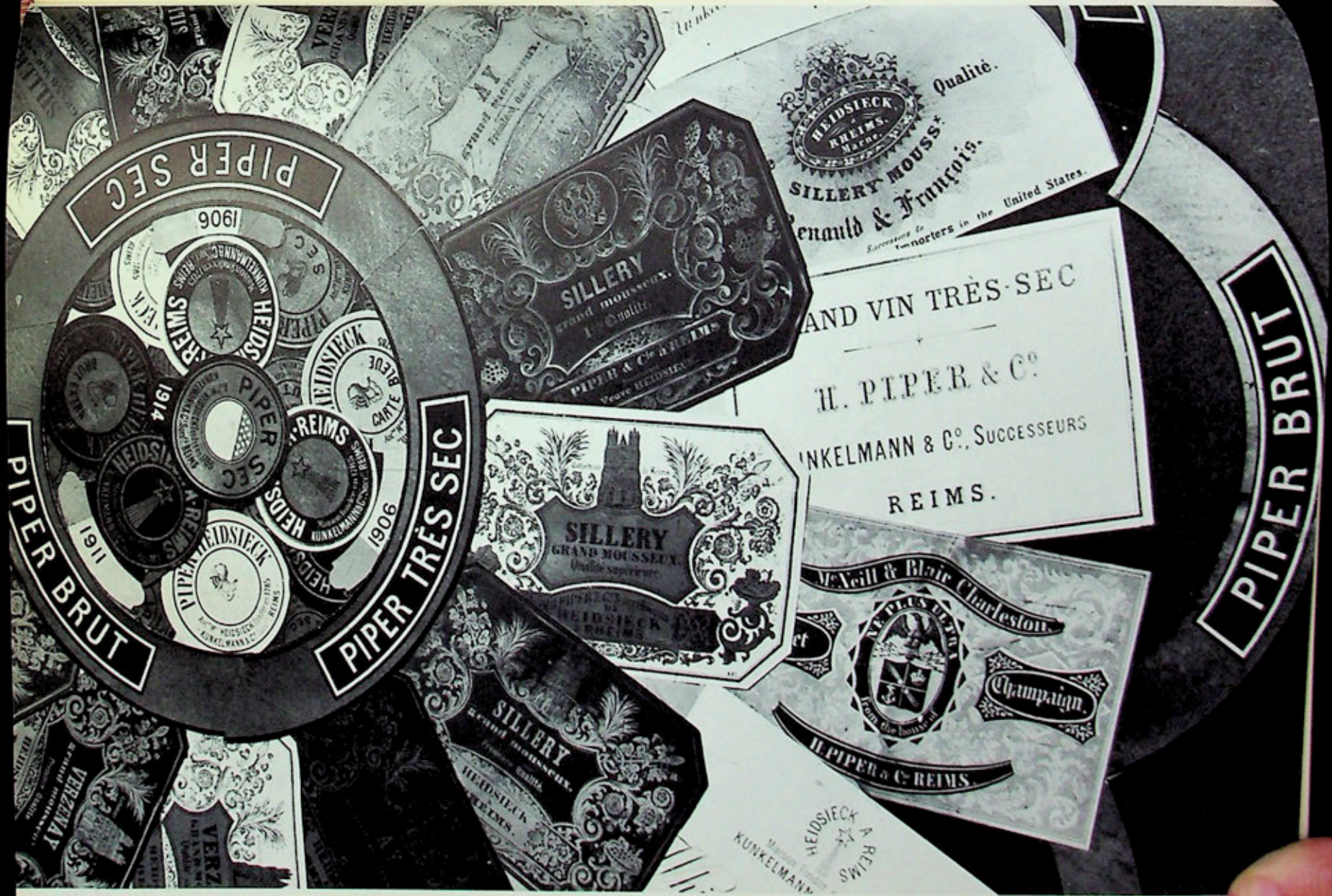
Dès lors, le champagne mousseux commence sa carrière. Pendant la fin du règne de Louis XIV, les Français le boudent un peu, restant

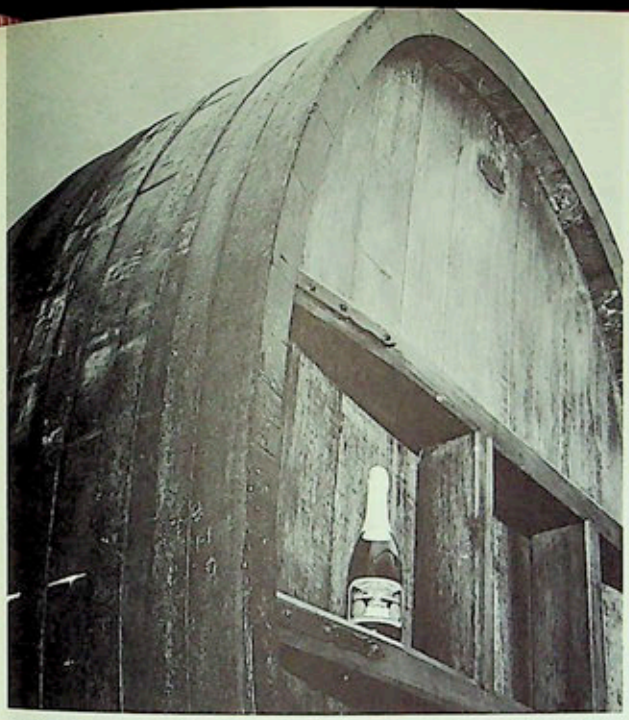
Ci-dessous: Le cloître de l'abbaye de Hautvillers, propriété de la maison Moët & Chandon. C'est là que fut inventé, vers 1690, le champagne tel que nous le connaissons aujourd'hui. L'abbaye, fondée en 662 par saint Nivard, fut partiellement détruite en 1793. Il n'en subsiste que l'église et un corps de logis au-dessus du cloître.

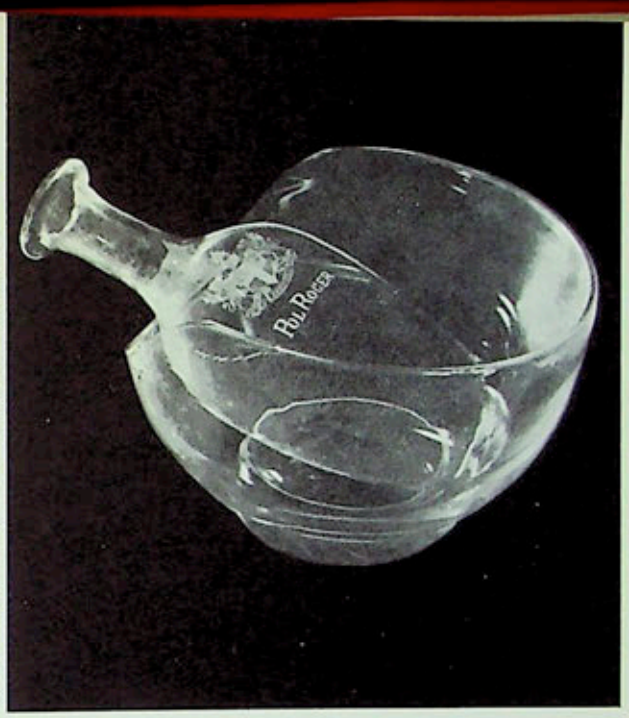
Page ci-contre, en haut: Le château de la Marquetterie à Pierry, aujourd'hui propriété de la maison Taittinger. C'est là que dom Oudart, cellérier de l'abbaye de Saint-Pierre-au-Mont, travailla lui aussi à la mise au point des méthodes de champagnisation. En bas: Ce pressoir, l'un des plus vieux qui soit conservé en France (XIII[e] siècle) est maintenant la propriété de la maison Taittinger, qui l'expose au château de la Marquetterie (ci-dessus). Il pèse 12 tonnes et il ne fallait pas moins de 10 hommes pour le mouvoir: le pressurage durait ainsi 24 heures (au lieu de 2 aujourd'hui). La lenteur du processus avait pour effet de tacher le jus de raisin exposé trop longtemps au contact des peaux.






PIPER SEC
1906
PIPER TRÈS SEC
PIPER BRUT
PIPER BRUT
1911
1914
1906
HEIDSIECK
REIMS
SILLERY
grand mousseux
Qualité.
SILLERY MOUSS.
Renauld & François
AND VIN TRÈS-SEC
H. PIPER & Cº
NKELMANN & Cº, SUCCESSEURS
REIMS.
McNeill & Blair Charleston
Champaign
H PIPER & Cº REIMS
HEIDSIECK & Cº REIMS
KUNKELMANN





Ci-dessus, à gauche : Foudre ancien de la maison Charles-Heidsieck. Ces énormes fûts, dont la capacité est de plusieurs centaines d'hectolitres, reçoivent la cuvée entre le soutirage et la mise en bouteille.
A droite : Carafon à champagne ancien, aux armes de la Cité de Londres. Le nom de Pol Roger gravé sur le verre atteste les relations suivies entretenues par cette maison avec l'Angleterre depuis l'époque où Pol Roger y exporta ses vins pour la première fois au milieu du siècle dernier : Winston Churchill appréciait tellement ce champagne qu'il baptisa « Pol Roger » l'un de ses chevaux de course.
Page ci-contre : Cette composition rassemble une collection d'anciennes étiquettes de la maison Piper-Heidsieck. On y retrouve les grands crus du vignoble champenois.

fidèles au vin non mousseux, mais la Régence le met à la mode. C'est un vin qui accompagne à merveille les soupers fins. En 1728, le roi donne l'autorisation de le transporter en bouteilles — (jusque-là, seuls les transports en fûts étaient autorisés) — et le commerce devient possible. Les premières maisons sont fondées : Ruinart, en 1729, Chanoine, en 1730, Fourneaux devenu maintenant Taittinger, en 1734, Moët, en 1743, Veuve-Clicquot Ponsardin, en 1772, Heidsieck en 1785. Ces négociants commencent à creuser les premières caves, début des immenses labyrinthes qui s'étendent maintenant sur près de trois cents kilomètres. En 1735, Voltaire, arbitre du goût et de la mode, consacre le succès du champagne en écrivant dans « Le Mondain » :

« De ce vin frais, l'écume pétillante
De nos Français est l'image brillante ».

Les Français trouvent spirituel et délicieux ce vin qui est à leur image, et ils l'invitent à toutes les fêtes. Le champagne devient le « conseiller d'aventures exquises », le complice obligé de toute entreprise galante. De plus, les dames en raffolent, car Mme de Pompadour a déclaré que c'est le seul vin qu'une femme puisse boire sans s'enlaidir. Elle-même passe tous les ans commande de deux cents bouteilles qui doivent être livrées au mois de mai à Compiègne, où la cour s'installe pour l'été. Dans les bals champêtres, on s'amuse à faire sauter les bouchons.

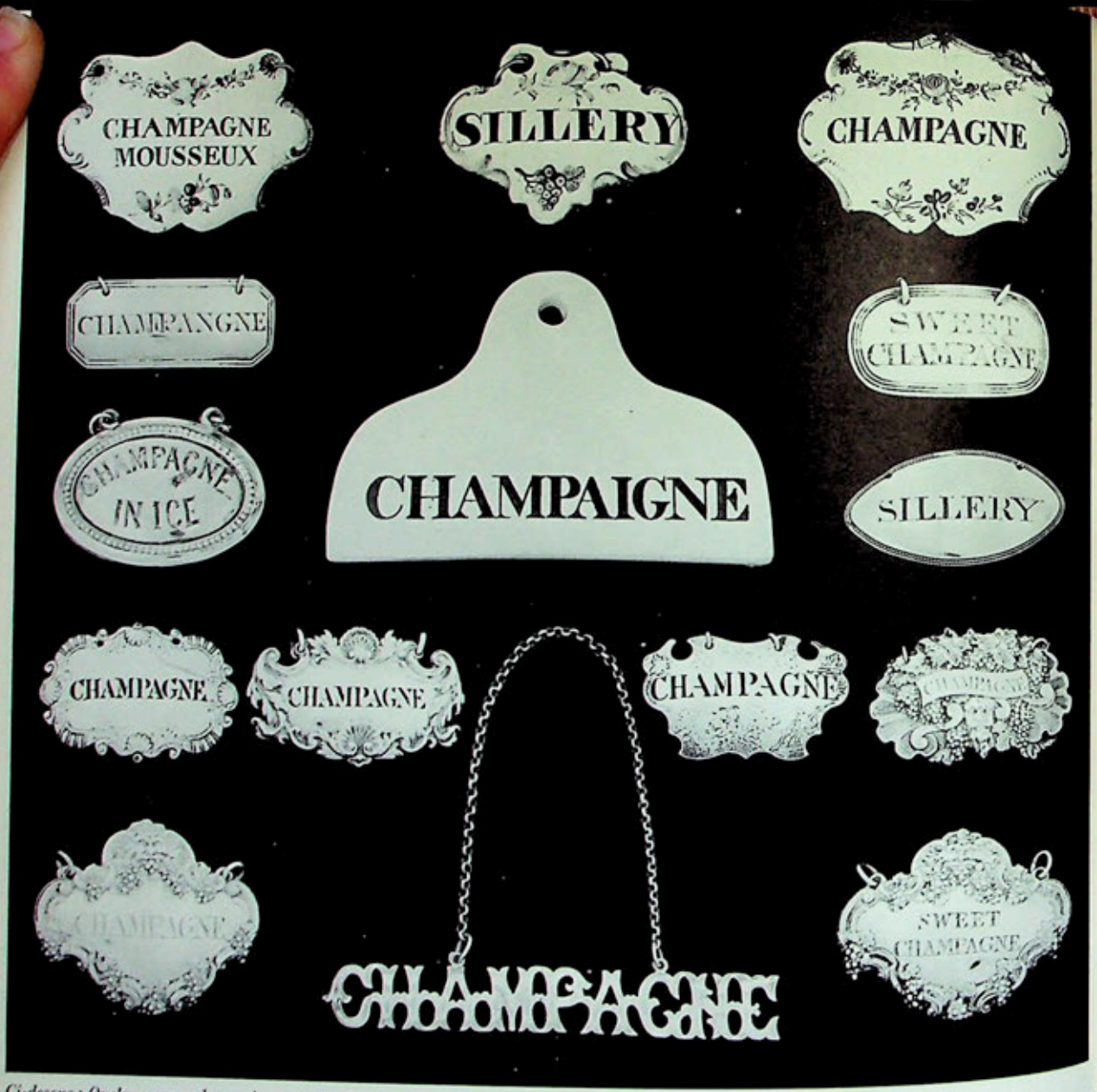
Ouvrons ici une parenthèse pour regretter que les bonnes mœurs aient, de nos jours, banni cette habitude de faire sauter le bouchon. Evidemment les spécialistes sont formels : le dégagement soudain du gaz carbonique brutalise le vin. Pourtant, c'est bien cette aimable coutume qui a contribué à faire du champagne la boisson favorite des fêtes populaires. Le soupir qu'exhale un bouchon doucement extirpé est sans doute plus respectueux pour le vin que la bruyante détonation qui s'accompagne en général d'un flot de mousse répandue, mais il y a dans un bouchon qui saute une promesse de gaîté, de bonne humeur partagée. Les vignerons champenois le savent bien, et, pour accueillir M. Krouchtchev dans leurs caves, en 1960, ils n'ont pas hésité à faire sauter à la fois trois cents bouchons de champagne.

« Le bouchon part, l'esprit pétille, la décence même y babille », écrivait Béranger. A moins que la triste capsule ne remplace un jour le bouchon, on peut penser que longtemps encore, dans les noces de village, les bouchons qui sautent ponctueront, au dessert, les bons mots de l'oncle de la mariée !...

Quoi qu'il en soit, les bouchons continuent à sauter tout au long de la Révolution et de l'Empire. Napoléon, dont le vin préféré est le Chambertin, lui adjoint souvent du champagne, car le chemin de la guerre passe par la région et l'Empereur s'arrête à Epernay, chez le maire. A son dernier passage, en 1814, peu avant son abdication, Napoléon détachera sa propre croix de la Légion d'Honneur de son uniforme, et il l'accrochera au revers de son hôte, en reconnaissance de ce qu'il a fait pour le renom des vins français à l'étranger.

A la chute de l'Empire, au moment de l'avance des troupes alliées, les actes de vandalisme sont parfois évités grâce à un commandant amateur de vin. Le comte russe Wolkonski empêche ainsi le pillage des caves de Reims, réclamé par les Allemands. Le village d'Ay doit de n'être pas réduit en cendres à l'amiral comte de Villermont, beau-père du fondateur de la maison Bollinger, qui avait connu le commandant russe pendant l'émigration. Même les lourdes réquisitions imposées aux habitants se révèlent payantes, car, rentrés chez eux, les officiers, vaincus par le champagne, passent d'importantes commandes. Pour les Russes, en particulier, Mme Clicquot met au point un vin très sucré, qu'ils baptisent « Klikoskoe », et que Pouchkine compare à la fontaine d'Hippocrène, source d'inspiration pour les poètes.

Le XIXe siècle est l'âge d'or du champagne. Tout le monde a pour ce vin les yeux d'Alfred de Vigny : « Dans la mousse d'Ay luit l'éclair d'un bonheur ». Sa renommée à l'étranger le place au-dessus des querelles et des guerres. On peut se battre contre la France, mais on boit son champagne. A Guillaume II qui prétendait lui faire boire du vin mousseux allemand pour des raisons patriotiques, Bismarck répondit : « Sire, mon patriotisme s'arrête à mon estomac ». Plus qu'en France, le champagne se vend en Angleterre, en Russie, en Amérique. De 300 000 bouteilles en 1785, la vente passe à 39 millions en 1909.



Ci-dessus : Quelques-unes des anciennes étiquettes de champagne, en émail et en métal, de la collection anglaise constituée par la maison J. Bollinger. En haut, trois étiquettes émaillées de Bilston (Straffordshire), vers 1790. Au-dessous, de part et d'autre d'une plaque pour casier à bouteilles, en porcelaine de Copeland (vers 1750), à gauche, une étiquette de John Robins (vers 1790), une autre, « Champagne in ice », de 1820; à droite, « Sweet champagne », 1838, et « Sillery » 1800. Ces quatre exemplaires sont en métal plaqué comme ceux qui figurent au bas de la photographie et qui datent respectivement de 1816, 1824, 1830 (à gauche), 1880 (au centre), 1740 (marque de Sandylands Drinkwater), 1832 et 1830 (à droite).
Page ci-contre : Cette photographie montre l'entrée des celliers Perrier-Jouët, situés à l'emplacement de l'hospice fondé par les comtes de Champagne à Epernay au XII^e siècle.

Dès le début du siècle, les maisons de champagne lancent des pionniers à la conquête du monde entier. C'est l'époque où se révèlent, dans les grandes familles de négociants, quelques personnalités remarquables qui entreront dans une légende déjà haute en couleurs. Lorsque les troupes napoléoniennes pénètrent en Russie, elles entendent parler de ce jeune Charles-Henri Heidsieck qui s'est rendu de Moscou à la foire de Nijni-Novgorod en chevauchant un cheval blanc, escorté d'un domestique et suivi d'un cheval chargé d'échantillons de vin. Près de cinquante ans plus tard, son fils, C.-Charles Heidsieck part à la conquête de l'Amérique, et les Américains se prennent d'affection pour ce Français qui chasse l'ours et le buffle tout comme un authentique père pèlerin. Ils le surnomment « Champagne Charlie », du nom d'une chanson qui fait rage en Angleterre, mais comme il joue un peu trop avec la guerre de Sécession, ils l'enverront passer quelque temps dans les prisons du Mississipi... A partir de 1849, Pol Roger prend pied en Angleterre, ... et dans la littérature anglaise, chez Rudyard Kipling, comme chez Galsworthy. Jean-Rémy Moët, maire d'Epernay, est l'ami de toutes les têtes couronnées d'Europe. Pour les recevoir, il a fait construire par Isabey deux maisons d'hôtes entourées d'un jardin à la française. L'impératrice Joséphine est l'une de ses premières invitées. Pendant les discussions du traité de Vienne la liste de ses invités sera un résumé du Gotha, mais son

PERRIER-JOUET

cœur, dit-on, restera fidèle à l'Empereur. C'est à lui que Talleyrand disait, en levant son verre: « Grâce à cette coupe et à son contenu, votre nom moussera beaucoup plus fort et beaucoup plus longtemps que le mien ».

Dans ce florilège, les femmes ne le cèdent en rien aux hommes. Mme Clicquot, veuve à vingt-sept ans, n'a pas hésité à prendre la tête de la maison laissée par son mari. Elle l'agrandit, elle cherche des débouchés nouveaux et envoie des agents partout à l'étranger. En 1814, alors que l'embargo russe sur les vins français est encore en vigueur, elle fait en grand secret charger deux cargos de bouteilles de champagne afin d'être la première arrivée dès la levée de l'embargo.

Ses activités extérieures ne l'empêchent pas de descendre dans ses caves et d'y mettre au point, après de longues recherches, une ingénieuse méthode de « remuage » pour ôter le dépôt formé à l'intérieur des bouteilles ... Madame Pommery, outre la façon magistrale dont elle mène son affaire, se rend célèbre pendant la guerre de 1870 en sortant un petit revolver sous le nez du prince de Hohenlohe, gouverneur de la ville, logé dans sa maison, qui se vantait d'avoir réussi à désarmer tous les civils. C'est elle qui achète à un descendant de Claude Ruinart cent vingt crayères dans la butte Saint-Nicaise et les transforme en d'extraordinaires caves, reliées par des galeries de style normand, roman ou gothique, ornées de bas-reliefs représentant un souper au temps de la Régence et une fête de Bacchus. Au-dessus des caves, elle construit des bâtiments dans un style indescriptible, mélange de byzantin et de Robert Adam, qui, aujourd'hui encore, laissent les visiteurs pantois... De nos jours, Mme Bollinger préside avec succès aux destinées de sa société.

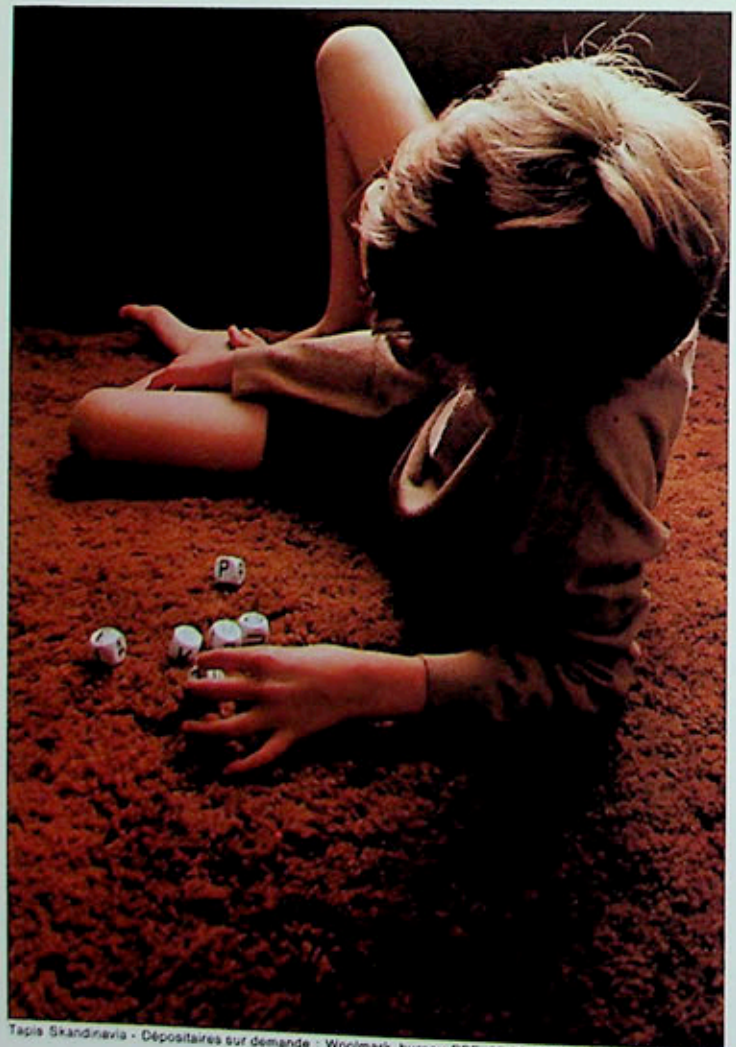
Il faudrait citer ici toutes les grandes firmes, Bollinger, Heidsieck-Monopole, Perrier Jouet, Piper Heidsieck, Pol Roger, Taittinger, car il n'en est pas une qui ne se soit signalée par quelque trait original, par l'intrépidité, l'esprit d'initiative d'un de ses membres. Comment s'étonner qu'avec de tels ambassadeurs le champagne soit devenu au XIXe siècle une vedette internationale? A la fin du siècle, le phylloxéra ne ralentira qu'un temps cette irrésistible expansion. Aux vieilles vignes européennes de Pinot noir et de Chardonnay, on greffe un cœur américain qu'elles ont la sagesse de ne pas rejeter. Ainsi jumelées, réunissant les meilleures qualités des deux races, elles donnent généreusement la vie à des flots de vin qui accompagnent les extravagances de la Belle Epoque, d'autant plus que la création du champagne sec permet à ce vin d'être bu tout au long du repas au lieu d'apparaître seulement au dessert. Après la première guerre mondiale, les bouchons sauteront à nouveau pour célébrer les années folles, et, après la deuxième guerre, malgré la tristesse des temps ou peut-être à cause d'elle, la consommation de champagne devient telle que les ventes atteignent, en 1966, le chiffre record de près de 87 millions de bouteilles, et en 1967, 93 millions.

Mais j'entends déjà le lecteur impatient qui demande: « Enfin, ce vin, quand allons-nous en boire? »... Nous le boirons quand il nous plaira, car le champagne est égal à lui-même en toute circonstance et à toute heure. Le roi Albert Ier l'aimait au petit déjeuner, avec des œufs pochés. Une jeune femme égyptienne m'assurait un jour que rien n'est plus délicieux qu'une coupe dégustée dans un bain, vers onze heures et demie, et tous les noctambules savent qu'un champagne bien frais aide à surmonter la mélancolie des petits matins pâles. Il s'accorde aussi bien au dessert qu'au hors-d'œuvre, au repas d'affaires qu'au premier rendez-vous, à l'aube qu'à la nuit. C'est dire qu'il est indispensable, et que la civilisation des drugstores, qui s'avance, appuyée sur le whisky et le coca-cola, ne parviendra pas à le détrôner. Une première coupe, une dernière coupe, seront encore longtemps le prélude et la conclusion des réunions d'amis, des fêtes de famille, et des histoires d'amour.

Ci-dessus : Bouteilles du XVIIIe siècle, provenant de la collection Moët & Chandon.
Page ci-contre : Jean-François de Troy : « Le déjeuner d'huîtres » , 1,30 × 1,26 cm. Musée Condé, Chantilly. Ce tableau a été peint en 1734 pour les « petits appartements du roi » à Versailles. Une brillante assemblée, occupée à déguster des huîtres, tourne les yeux vers le bouchon de champagne qui vient de sauter et qu'on distingue devant la colonne à droite de la porte, tandis que d'autres bouteilles attendent dans les rafraîchissoirs. Ce tableau offre l'une des premières représentations d'une bouteille de champagne, puisque c'est seulement en 1728 que le roi donna l'autorisation de le transporter en bouteilles et non plus seulement en tonneaux.

La maison douce.

(une moquette en pure laine vierge, c'est le bonheur au [illegible] sol)



Tapis Skandinavia - Dépositaires sur demande : Woolmark, bureau RSF, 23-25, avenue de Neuilly, Paris 16e.

Une moquette sur laquelle on a envie de s'étendre, de se reposer, parce qu'elle est douce. Une moquette qui amortit les chocs, qui étouffe les bruits. Une moquette sur laquelle on se sent vraiment chez soi, heureux, c'est forcément une moquette en laine, en vraie laine naturelle et vivante.

De sévères tests en laboratoire ont vérifié toutes les qualités des moquettes velours 100% pure laine vierge qui mériteront le label Woolmark : pureté, solidité, confort, isolation phonique et thermique, résistance des coloris, ininflammabilité, facilité d'entretien, traitement antimite définitif.

Choisir une moquette est une affaire sérieuse. Une affaire de bonheur. Alors, vérifiez toujours la vignette Woolmark. Vous serez sûr d'avoir une moquette 100% pure laine vierge. Vous serez sûr de faire la meilleure des affaires.

CONTROLE WOOLMARK

PURE LAINE VIERGE

En pure laine vierge, c'est un vrai tapis! Exigez la Woolmark.

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

56

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

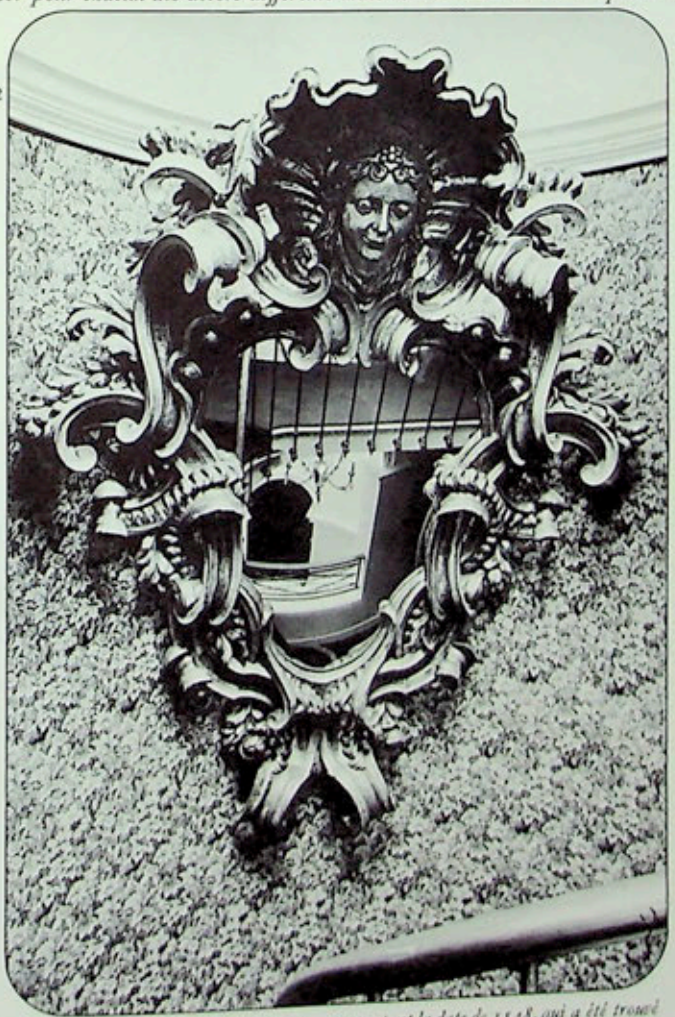
Photos Marc Lavrillier

L'HOTEL où vécut Oscar Wilde

L'Hôtel dans lequel Oscar Wilde passa la fin de sa vie, entre la Seine et Saint-Germain-des-Prés, est demeuré longtemps à peu près tel qu'il était à l'époque où le poète y mourut, en 1900. Le cadre n'avait guère changé, l'ambiance désuète et feutrée invitait sans doute à évoquer le souvenir de l'illustre exilé. Pourtant le directeur actuel, Monsieur Guy-Louis Duboucheroy, est parvenu à rénover entièrement le décor intérieur, à lui donner un cachet d'originalité (et à installer partout les équipements les plus perfectionnés au point de vue du confort et de la technique) tout en préservant quelque chose de cette atmosphère un peu hors du temps.

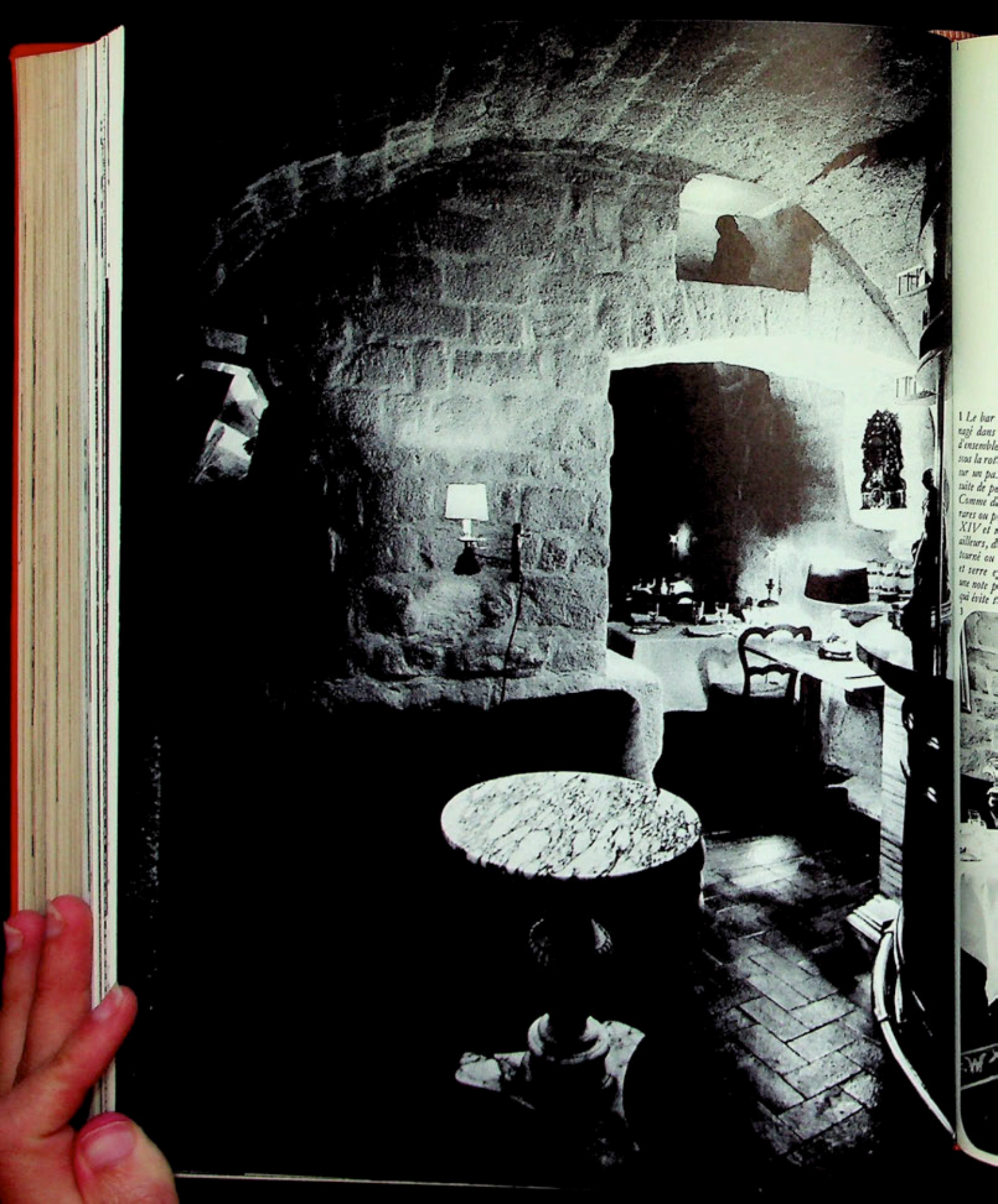
Au centre de la maison, à la place d'un puit d'aération circulaire, l'architecte américain Robert Westbrook a crée une rotonde blanche et lumineuse sur laquelle s'ouvrent les galeries desservant les cinq étages. Chacun des appartements, chacune des chambres a son caractère propre, élaboré à partir d'éléments très divers : un seul meuble rare ou un ensemble exceptionnel, un accord éclatant de couleurs ou un camaïeu subtil, quelques détails apparent mineurs, mais attentivement choisis — un miroir, une lampe, un vase de porcelaine ancienne. Le bar et le restaurant occupent au sous-sol une suite de caves voûtées qui forment autant de cabinets particuliers, aménagés, comme les chambres, avec le souci de créer pour chacun des décors différents mais réalisés dans le même esprit et avec le même goût.

2



Le jardin a été entièrement transformé mais a gardé le charme paisible des petits oasis secrets que l'on découvre encore autour de Saint-Germain-des-Prés. Parmi les bosquets d'arbustes, la fontaine dessinée par l'architecte Robin Westbrook semble avoir toujours été là. La table ronde est un cadran solaire, portant la date de 1548, qui a été trouvé sur place et dégagé au cours des travaux.

2 *Ce miroir monumental, en bois doré du XVIII^e siècle, vient d'un palais sicilien dont le salon comportait huit semblables. Il est accroché maintenant dans la galerie circulaire du dernier étage et reflète une partie de la rotonde centrale.*



1

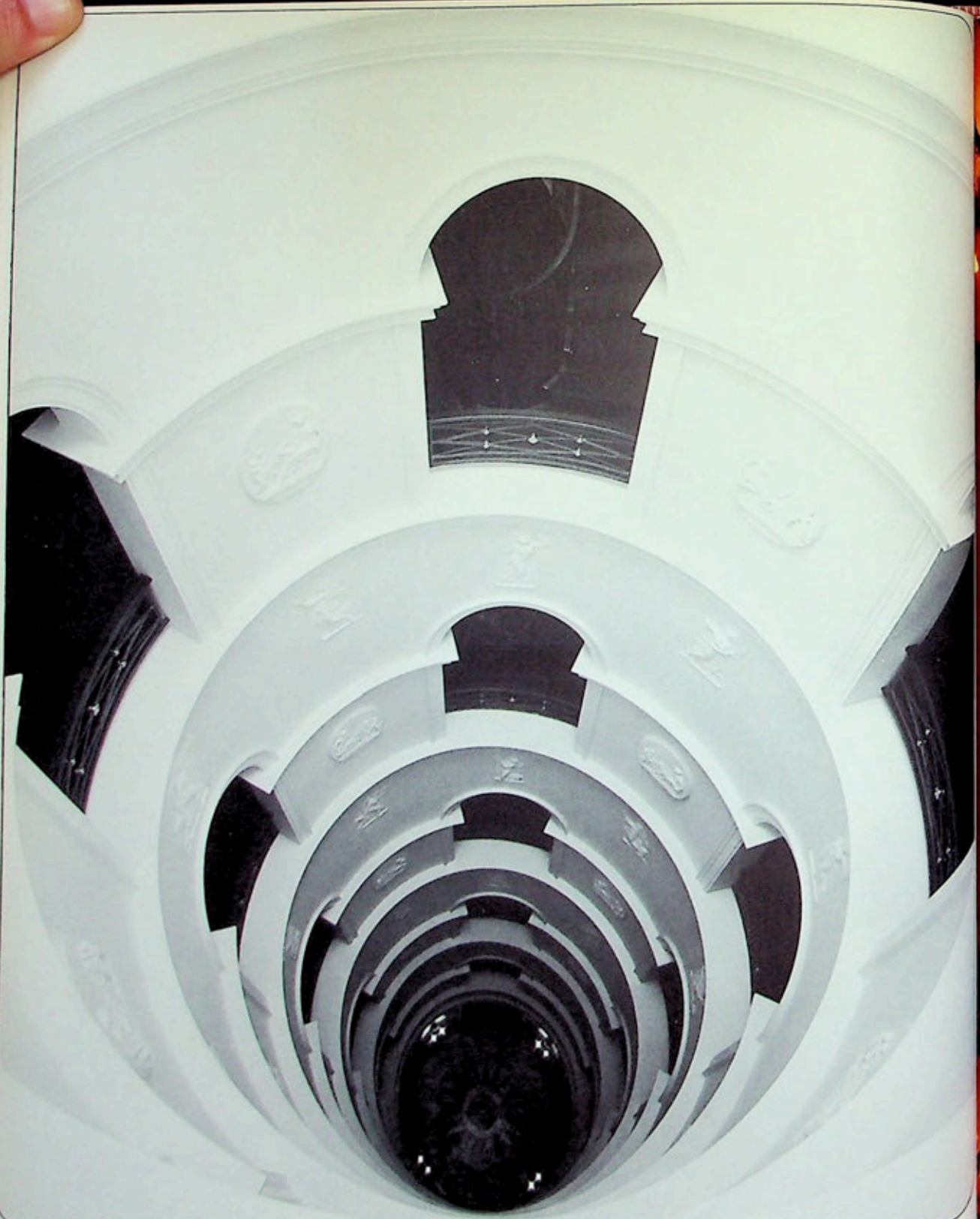
2

1 *Le bar comme le restaurant est aménagé dans les caves dont la distribution d'ensemble correspond à celle des étages : sous la rotonde, une alvéole centrale ouvre sur un passage circulaire desservant une suite de petits salons particuliers voûtés. Comme dans les chambres, des éléments rares ou précieux — ici un miroir Louis XIV et une table en marbre XVIII^e^, ailleurs, des chaises romantiques en bois tourné ou une desserte en opaline noire et verre eglonisé — ajoutent au décor une note personnelle, parfois inattendue, qui évite toute banalité.*

2 *Le petit salon central du sous-sol, où l'on peut prendre un verre avant de passer à table. Les fauteuils sont tapissés de velours de Gênes à motifs Louis XIV. Au fond, un très ancien rouet de cordier. La table basse en laiton, figurant une gerbe de blé, est une création italienne.*

3 *Le mobilier de ce salon où l'on peut dîner ou prendre un verre a appartenu à Victor Hugo. Il a conservé sa tenture d'origine en velours ciselé. L'ombre dessinée sur la voûte de pierre blanche est celle d'un lustre hollandais du XVII^e^.*

3



1-2 *La rotonde (vue ci-dessus de haut en bas et page ci-contre de bas en haut) constitue l'élément architectural essentiel à partir duquel l'architecte Robin Westbrook a créé toute la distribution intérieure. Entre les baies cintrées, reliées par une corniche, le mur est ponctué de motifs sculptés qui ont été exécutés avec les « creux » de bas-reliefs provenant d'un château Directoire. L'escalier et les galeries qui desservent les chambres à chaque étage sont entièrement tendus d'un tissu « tapisserie » imprimé de feuillages aux tons verts, gris et rose en contraste avec les parois blanches de la rotonde.*

1 *Cet étonnant mobilier en glace a été conçu et dessiné par Jean-Gabriel Domergue pour l'une des Dolly Sisters. Mistinguett le racheta pour 5.000 francs. Le tissu broché des murs (qui vient du Marché Saint-Pierre, comme toutes les tentures utilisées dans l'hôtel), le couvre-lit de fourrure blanche, les vases et les lampes de cristal créent une harmonie blanc et argent reflétée par les mille facettes du miroir et rompue seulement par l'accent très vif du satin bleu canard garnissant les fauteuils.*

2 *La chambre d'Oscar Wilde, qui donne sur le petit jardin, a été réaménagée mais elle conserve, avec les souvenirs de son séjour, l'atmosphère dans laquelle il y vécut. Les murs sont tendus de velours à motifs rouge et gris. Les meubles anciens, anglais ou français, composent un décor attentivement restitué : de chaque côté de la cheminée Directoire, deux bibliothèques anglaises du XVIIIe, et, à droite, un très beau bureau d'époque Louis XVI. Au pied du lit Empire, un canapé anglais de cuir noir. Les lampes, les vases, le «verre d'eau» sur la commode, ont été choisis avec le même soin.*

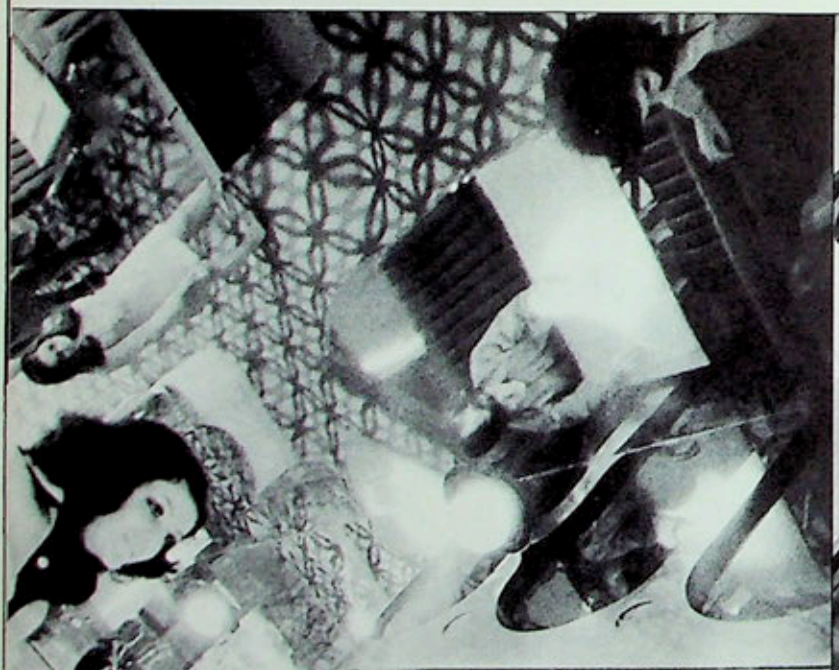
3 *Chacun des trois appartements de l'hôtel comporte un équipement «ménager» qui assure l'autonomie des habitants : ce meuble de fabrication allemande comporte un réfrigérateur, un évier et une cuisinière. Toutes les chambres ont un réfrigérateur généralement encastré dans une boiserie, ainsi qu'une télévision orientable.*

4 *L'installation des salles de bain a été réalisée de manière à utiliser au maximum l'espace disponible. Elles sont toutes en marbre de différentes provenances et remarquablement équipées, malgré leurs dimensions réduites.*

2

un nouveau drugstore a londres

James Bond se trouverait parfaitement à l'aise dans le décor de ce drugstore de Chelsea. On l'imagine venant y acheter de l'aspirine après une nuit particulièrement mouvementée ou prenant un repas dans le restaurant chatoyant d'innombrables reflets métalliques. Il confierait sans doute de mystérieuses missions aux jeunes femmes aérodynamiques et casquées qui se tiennent constamment prêtes à bondir sur leurs motocyclettes afin de livrer des repas ou le champagne commandés par téléphone. Ce drugstore aux parois de métaux mats ou brillants, aux fenêtres en verre bronze est dû à l'imagination d'un groupe lié aux célèbres Brasseries Bass Charington. Ses promoteurs ont l'intention d'ouvrir bientôt des établissements analogues dans plusieurs villes européennes et à New York. Les architectes Garnett, Cloughley et Blakemore ont opéré la transformation d'un vieux Pub. de Chelsea en collaboration avec A. Rubin de C. Albrizzi pour les intérieurs.

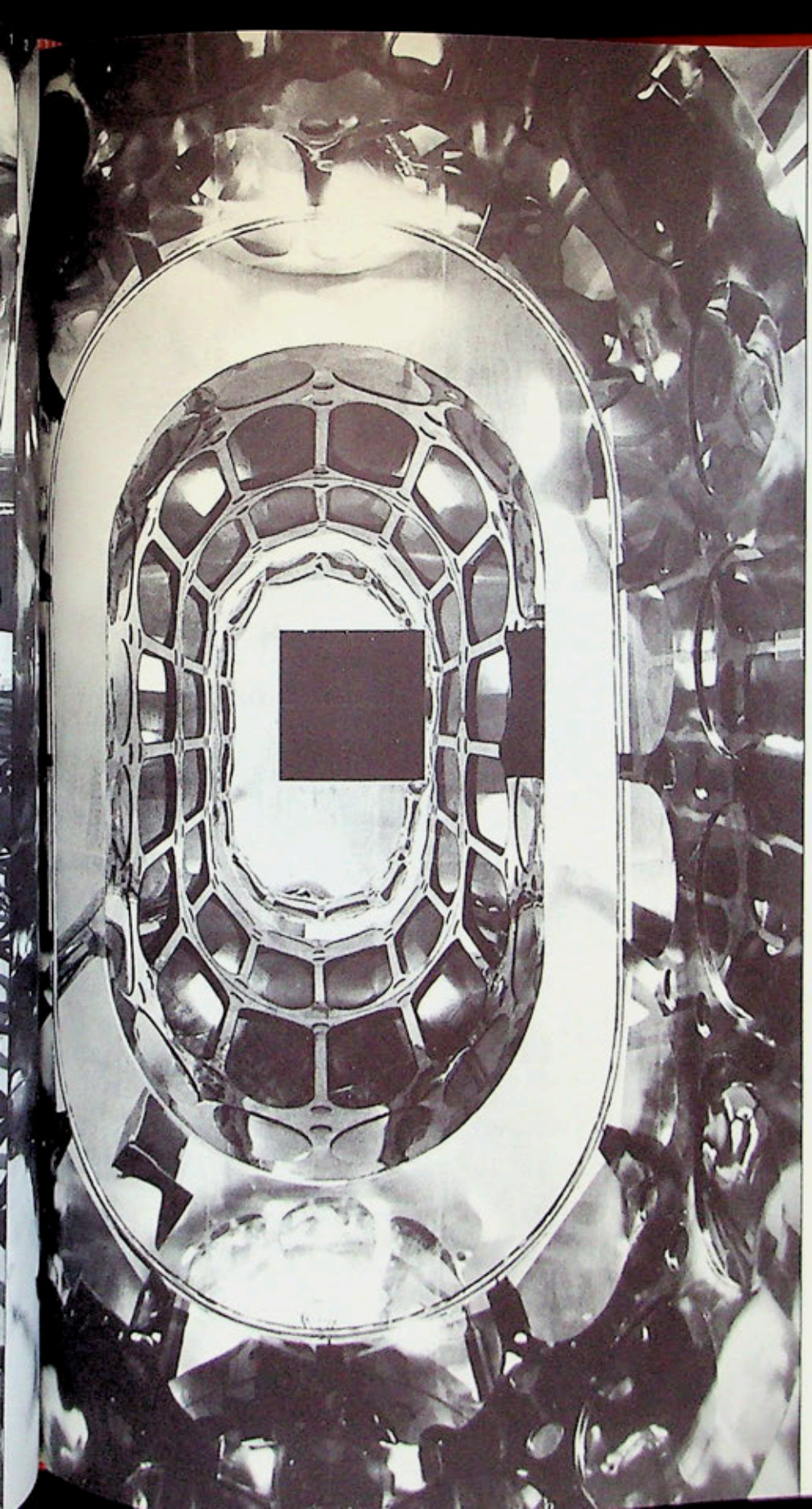


2

1 Le « Ch
comporte
tous renc
à des jeux
Au premi
dont les b
rées par de
ajourés s'
dou chois
de l'insta
autour de
(voir p. 71
puissent v
rez-de-cha
2 et 3 A l'
et de Roy
en traver
mat ou po
l'embrasu
aperçoit l'
usage de
disposés
mière fac
acier mat
fes noires

1 Le «Chelsea Drugstore» comporte plusieurs niveaux tous rendus étincelants grâce à des jeux de parois métalliques. Au premier étage le restaurant dont les banquettes sont séparées par des panneaux de bronze ajourés s'inspire du thème hindou choisi pour l'ensemble de de l'installation. Il s'organise autour de la cage de l'escalier (voir p. 71) afin que les clients puissent voir ce qui se passe au rez-de-chaussée.
2 et 3 A l'angle de King's Road et de Royal Avenue la façade en travertin, acier inoxydable mat ou poli et verre bronze. Par l'embrasure de la porte, on aperçoit l'intérieur où on a fait usage des mêmes matériaux disposés sur trois plans: première face en travertin, puis acier mat et acier poli. Des baffles noires séparent les faces.

Jam
y ac
cha
fem
afin
ou t
Cha
euro
vieu



1 Le travertin de la façade a été également utilisé pour les sols sauf dans le restaurant et le bar pour lesquels Alexandre Albrizzi a spécialement conçu un tapis dans les tons aubergine, or et gris. Les comptoirs du bar et du restaurant sont en acier inoxydable. Les plafonds sont d'aluminium poli; presque tous les points lumineux sont au sol, ils ont été logés dans les panneaux de métal ou de verre teinté. En brisant au passage les rayons des projecteurs réfléchis par les surfaces polies environnantes, les visiteurs crèent des jeux lumineux en constant changement.

2 L'élément le plus frappant de l'intérieur du drugstore est cette fosse de cuivre et d'inox qui unit les trois niveaux. Elle a, entre autres, pour fonction de créer une impression d'espace bien faite pour supprimer le sentiment de claustration qui pourrait s'emparer de certains clients en raison de l'échelle légèrement plus petite que nature des éléments constitutifs.

1 Du métal poli réfléchit du métal poli dans ce jeu de surfaces scintillantes. L'escalier en hélice qui relie les différents niveaux a des marches de travertin et une rampe en chrome poli. Les murs combinent cuivre et aluminium polis.
2 Les «Instant Drugstore Girls» semblent prêtes à partir vers une autre planète. En réalité elles ne font rien de plus dangereux que de livrer à motocyclette des mets fins, des alcools ou... des médicaments. Leur uniforme a été conçu par Tom Gilby. On les voit ici prêtes à bondir de l'escalier hélicoïdal.

1

Photographies Marc Lavrillier

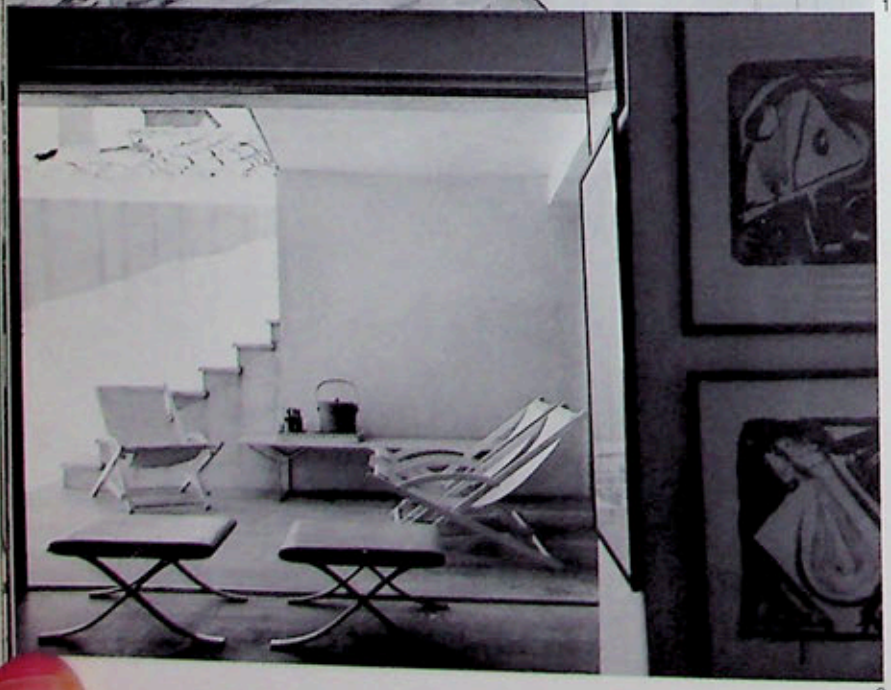
A SAINT-TROPEZ, UNE INSTALLATION D'ETE

2

L'appartement a été créé en surélevant une maison du XVIII[e] siècle, située dans le vieux quartier de la Ponche, le petit port de pêche de Saint-Tropez. Il ne comporte qu'une seule grande pièce, mais aussi deux terrasses dominant les toits de tuile de la rue des Remparts et d'où l'on découvre, au-delà du clocher, le port, la baie et les Alpes de Provence. Le propriétaire en a confié l'aménagement à Andrée Putman, dont nous avons montré récemment la maison de Grimaud. Ici, elle disposait au départ d'une surface entièrement libre, à l'exception de deux piliers carrés qui ne pouvaient être supprimés: le premier a déterminé la forme en L de la pièce et marque l'angle de la terrasse; le second est devenu un élément de décor, grâce aux lithographies de Bram van de Velde qui sont accrochées sur ses quatre faces.

1 La salle de séjour est une très vaste pièce en L donnant de plain-pied sur la terrasse. L'unité du sol et de la couleur lie les deux espaces: dallage en marbre de Carrare traité en parquet, murs blancs mats. Le pilier carré, qui ne pouvait être supprimé, a été utilisé pour présenter des lithographies en noir et blanc de Bram van Velde. Sur la cheminée, deux flacons anglais de cristal, et, au-dessus, une « encre » bleue d'Alechinsky. Derrière la colonne, une table basse et une lampe champignon blanche (Artemide). A droite, une table de Saarinen (Knoll Int.) et quatre fauteuils « Pigreco » de Scarpa (Gavina). Vestiaire en fonte laquée blanc. Des baies complètement escamotables donnent accès à la terrasse. 2 La seconde terrasse est de plain-pied avec le toit de la grande pièce, d'où l'on découvre les collines de Grimaud, au-delà du clocher typiquement provençal, de l'église de la Ponche. L'appareil à douche en laiton chromé installé ici était jadis dans l'appartement royal d'un palace des environs de Nice.

1



2

1 Les murs de la salle de bains sont recouverts de carreaux de porcelaine blanche, posés sur la pointe, tandis que le sol et la baignoire sont faits de lames de marbre comme le dallage de la grande pièce. Une frise de carreaux anciens décore la partie haute du mur, le côté de la baignoire et le tour du lavabo ovale (Adamsen) encastré dans une plaque de marbre. Les deux appliques en forme d'arums placés de chaque côté du miroir ovale sont en opaline blanche et bronze doré.

2 Vue sur la terrasse et l'escalier menant à la seconde terrasse. Au premier plan, tabourets en X de Mies van der Rohe, garnis de peau blanche. A droite, deux grandes lithographies de Bram van Velde.

3 La salle de séjour vue de la terrasse. Derrière la table de Saarinen, on aperçoit deux meubles à tiroirs faits par le menuisier de Saint-Tropez. Ils encadrent un divan tendu de piqué matelassé (Laneck) au-dessus duquel est accrochée une toile d'Alechinsky. L'escalier à gauche, mène à la seconde terrasse. Banc laqué blanc de Bertoia (Knoll Int.).

XIVe TRIENNALE DE MILAN

Après « L'Ecole et le Foyer » (1961) et « Le Temps libre » (1964), la XIVe Triennale de Milan a abordé cette année le problème du « Grand Nombre ». L'accroissement démographique actuel modifie profondément nos conditions de vie et entraîne des transformations radicales aussi bien dans le domaine de l'alimentation, par exemple, que dans celui de l'information et de l'éducation, du travail et des loisirs. Dans le même temps, le perfectionnement des techniques, la création de matériaux nouveaux permettent d'apporter des solutions inédites, accordées en outre à l'évolution du goût contemporain. La XIVe Triennale visait aussi bien à rendre sensible l'ampleur des problèmes posés qu'à présenter les réalisations, d'ensemble ou de détails, déjà mises au point dans cette perspective par les designers contemporains.

1 L'entrée du Palais de La Triennale toute réservée au thème de l'exposition c'est-à-dire au Grand Nombre. Dans le grand escalier on montrait l'importance des techniques modernes qui devront créer dans l'immense partie du globe encore inhabité les conditions d'une vie humaine convenable et confortable.

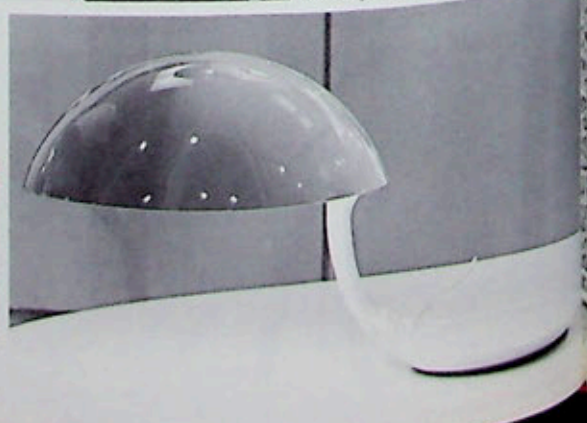
2 Toujours sur le thème du Grand Nombre, Saul Bass, le designer américain, traite du problème de la création et de la communication. Une entrée en labyrinthe permettait d'accéder à une salle de projection où était projeté sans interruption un film sur la création. Constitué par des classeurs métalliques entassés les uns sur les autres, ce labyrinthe représentait les aspects négatifs de la civilisation de masse en évoquant un monde enserré dans une classification étiquetée.

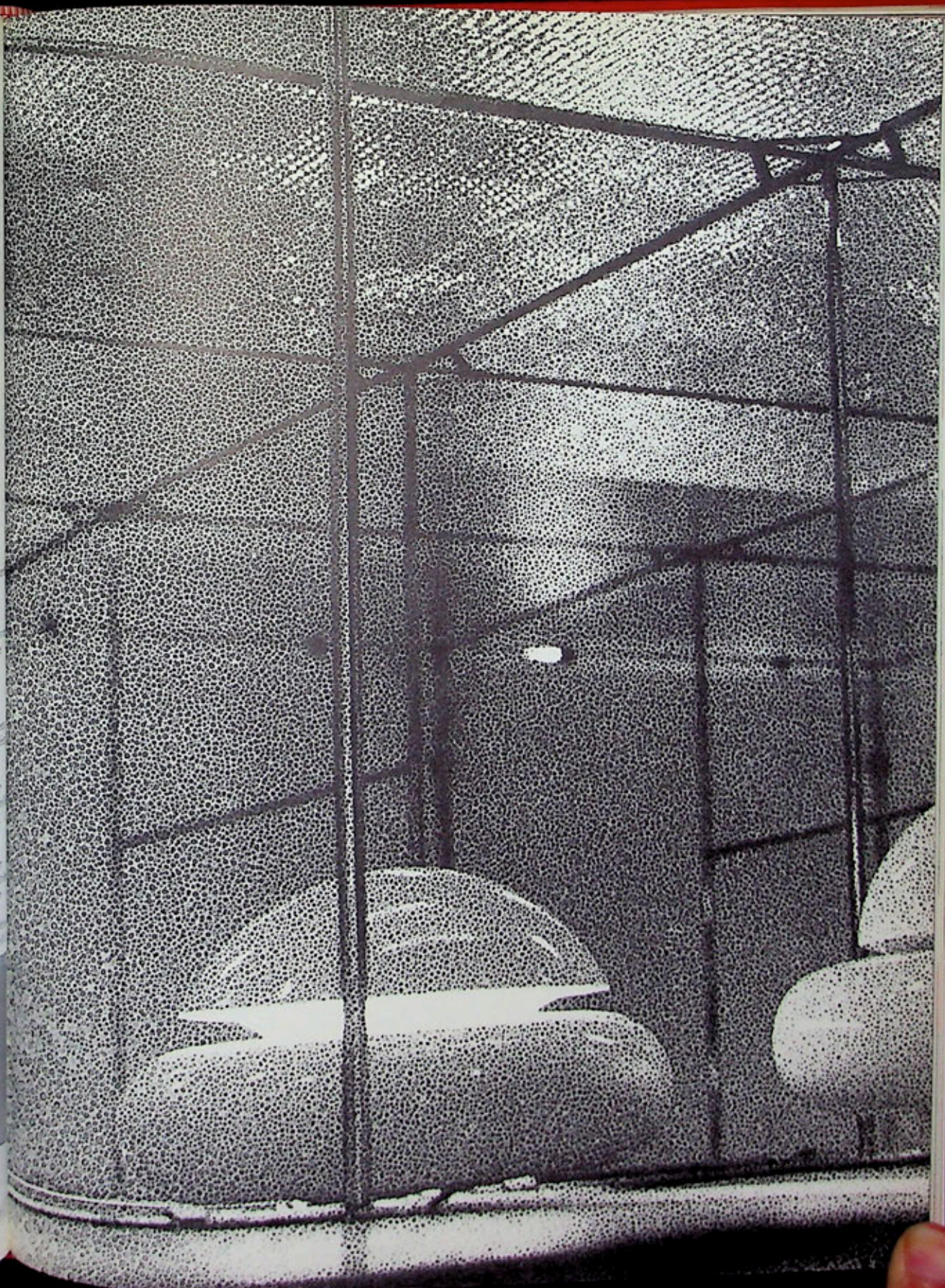
3 Un réseau de tubes métalliques créant une structure extensible à l'infini évoquait le développement démographique. Des calicots portant des slogans dans les langues des divers pays participants y étaient accrochés. Sur notre photo, on peut lire imprimé le long des ailes d'un avion: « En 1949, 31 millions de passagers; en 1965, 180 millions ». D'autres textes disaient par exemple: USA 40 000 Computers ou encore « Abitanti nel mondo 2000 50 Miliardi ».

1 L'Italie avait choisi de consacrer sa section au problème du dessalement de l'eau de mer. On y avait illustré l'espoir de voir résoudre par le dessalement des eaux de mer le problème d'une humanité croissant en nombre. Une nappe d'eau colorée inondait le dallage de ce pavillon dans lequel on pouvait circuler sur des estrades reliées les unes aux autres.

2 à 4 Trois lampes récemment créées par des architectes italiens et diffusées en exclusivité par Martinelli Luce, Lucca. De gauche à droite: Lampes à tige flexible en aluminium et acier inoxydable dessinées par Elio Martinelli (H. 120 cm). Ces appareils peuvent être fixés soit au mur soit à une table; lampe de bureau en aluminium laqué or patiné, création Gae Aulenti (H. 60 cm); lampe de table due à Elio Martinelli et réalisée en aluminium laqué blanc (H. 40 cm).

5 Lampes en céramique vernissée, dessinées par Sergio Asti pour Gabbianelli.





2

3

1 Vue générale de la section française (Commissaire général: François Mathey, assisté de Jean Coural et Serge Gauthier). Au sol et sur le mur de gauche, l'« environnement graphique » sur le thème du Grand Nombre, créé par Jean-Michel Folon. C'est un panneau mural en altuglas de 12 m de long sur 3 m de haut, animé par 500 points lumineux (matériau: Altulor. Réalisation: Ateliers Lavoisier-Meyer). Sur le mur de droite, au fond, la section graphique. Au centre, « Expansion libre », un prototype imaginé par César pour le Mobilier National (Réalisation: Mousse France N.B. plastique.)

2 Meuble de chambre, faisant office de commode, de secrétaire et de coiffeuse, créé par l'équipe de designers de la Compagnie de l'Esthétique Industrielle-Raymond Loewy. Ce meuble qui associe le plastique moulé teinté rouge ou orangé pour les façades et le bois laqué pour les côtés est édité en série par Doubinski Frères (Ligne DF 2000)

3 « Sir-Ris Positif ». Ce cube en métal anodisé (17 x 17 x 17 cm), tiré à 100 exemplaires, fait partie de la série des « Multiples » créés par Vasarely et édités par la Galerie Denise René-Rive Gauche.

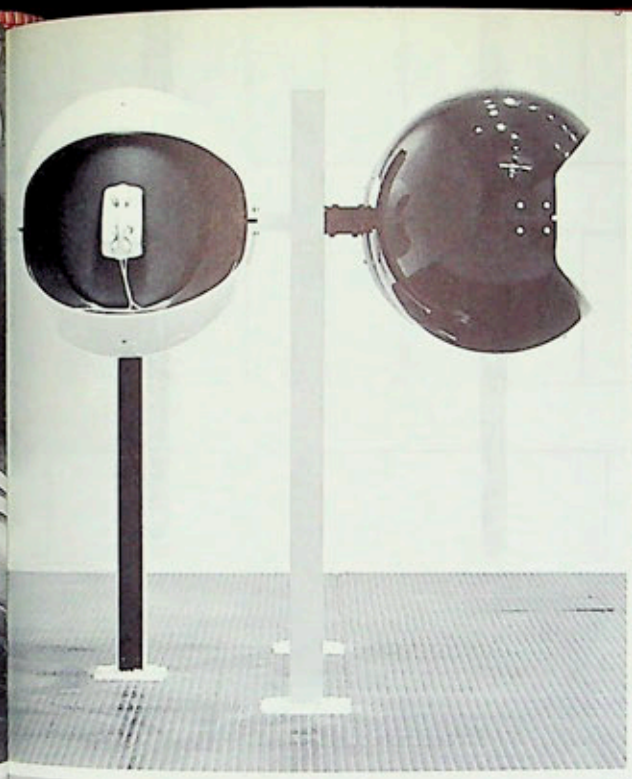
4 « Magnétiques », création de Claude Arnoult, spécialiste de l'utilisation de l'aimant pour des applications industrielles: sur une surface aimantée recouverte de vinyl mat sont disposés des carrés de métal embouti et des carrés de bristol métallisé (49×71 cm).

5 Cette cabine téléphonique est constituée par deux coques en polyester moulé, capitonnées à l'intérieur de plastique aéré. Elle peut être fixée soit à un poteau, soit contre un mur. Créée par Alain Richard et André Monpoix, cette cabine fonctionne à la Maison de la Culture de Grenoble (voir L'Œil N° 157). (Editeur: Anxionnat).

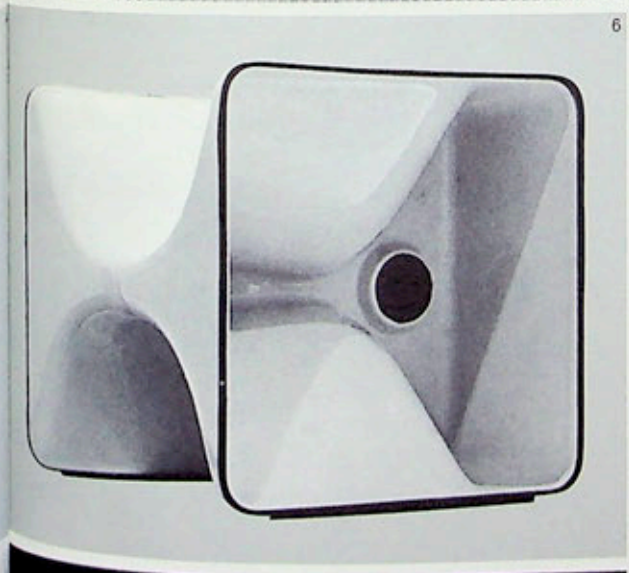
6 Ce siège de Christian Germanaz est réalisé par la juxtaposition de deux formes identiques en plastique injecté. Le modèle présenté à la Triennale est un prototype: dans la version définitive, le plastique sera traité double face. (Fabricant: Maplic).

7 Créée par Roger Carlo pour la Compagnie des Compteurs, cette caméra électronique à objectif [illegible] Sopelem a obtenu l'an dernier le label Beauté-Industrie.

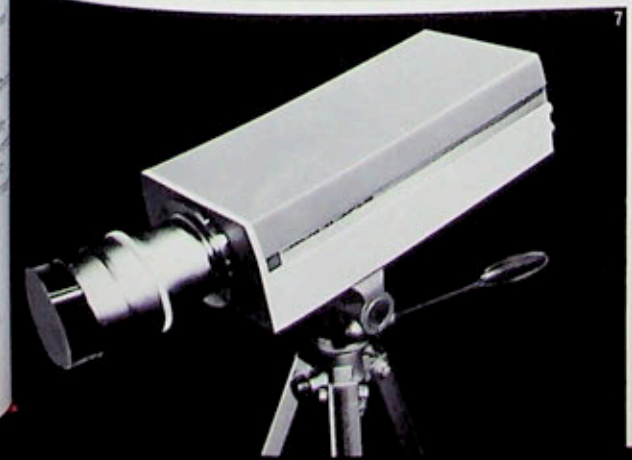
8 « Dalinox », revêtement en acier inoxydable (Uginox), mis au point par Claude Dalivet. Il est constitué par des modules fabriqués en grande série et fixés entre eux à l'aide de rivets d'aluminium. Les proportions en sont calculées pour permettre de juxtaposer les éléments malgré les variations de forme et d'épaisseur. Ce type de revêtement est également fabriqué en tôle peinte et en carton moulé (dimension réduite). Il peut être utilisé pour les plafonds et les murs, à l'intérieur ou à l'extérieur. (Editeur: Société Française de Mécanique et de Plastique).

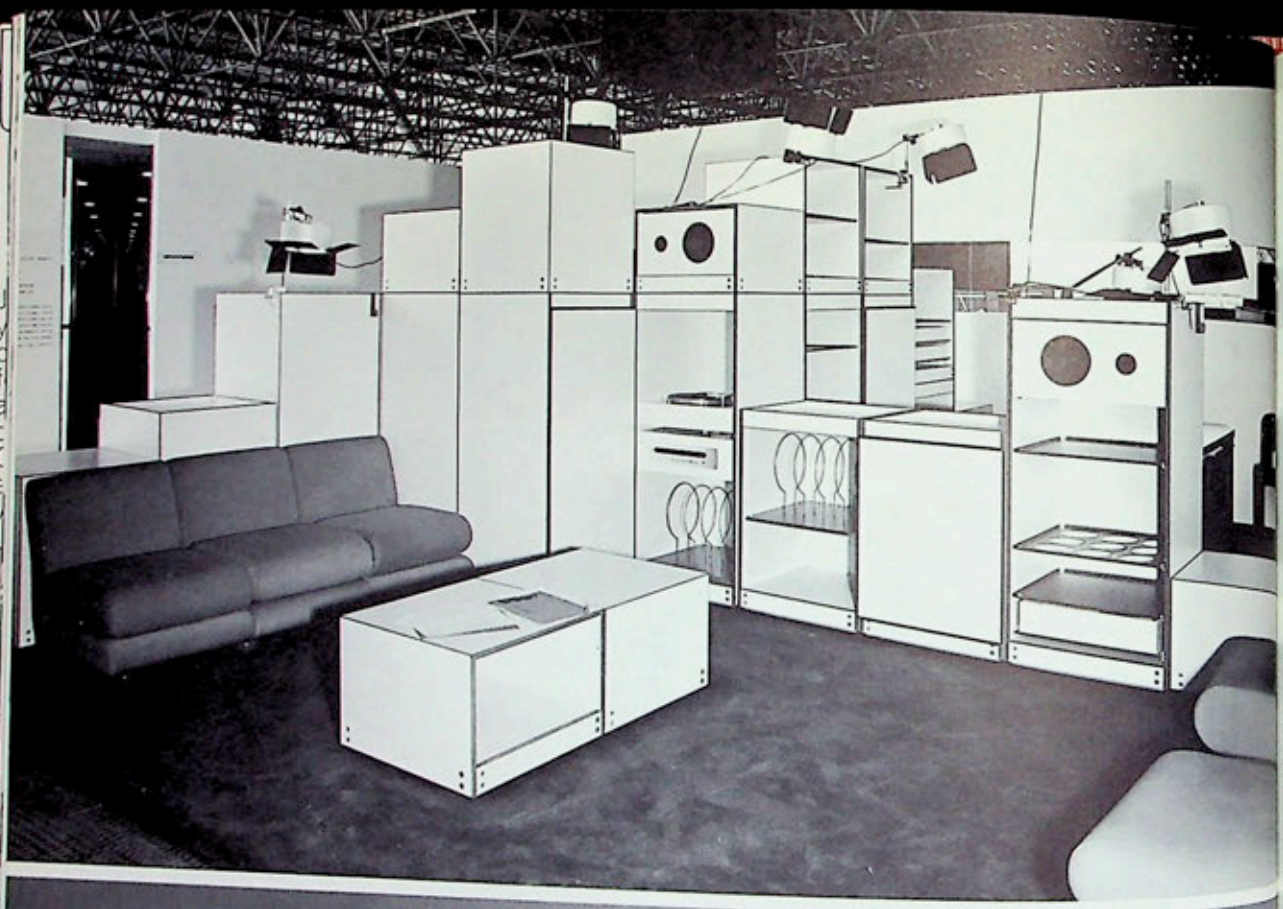


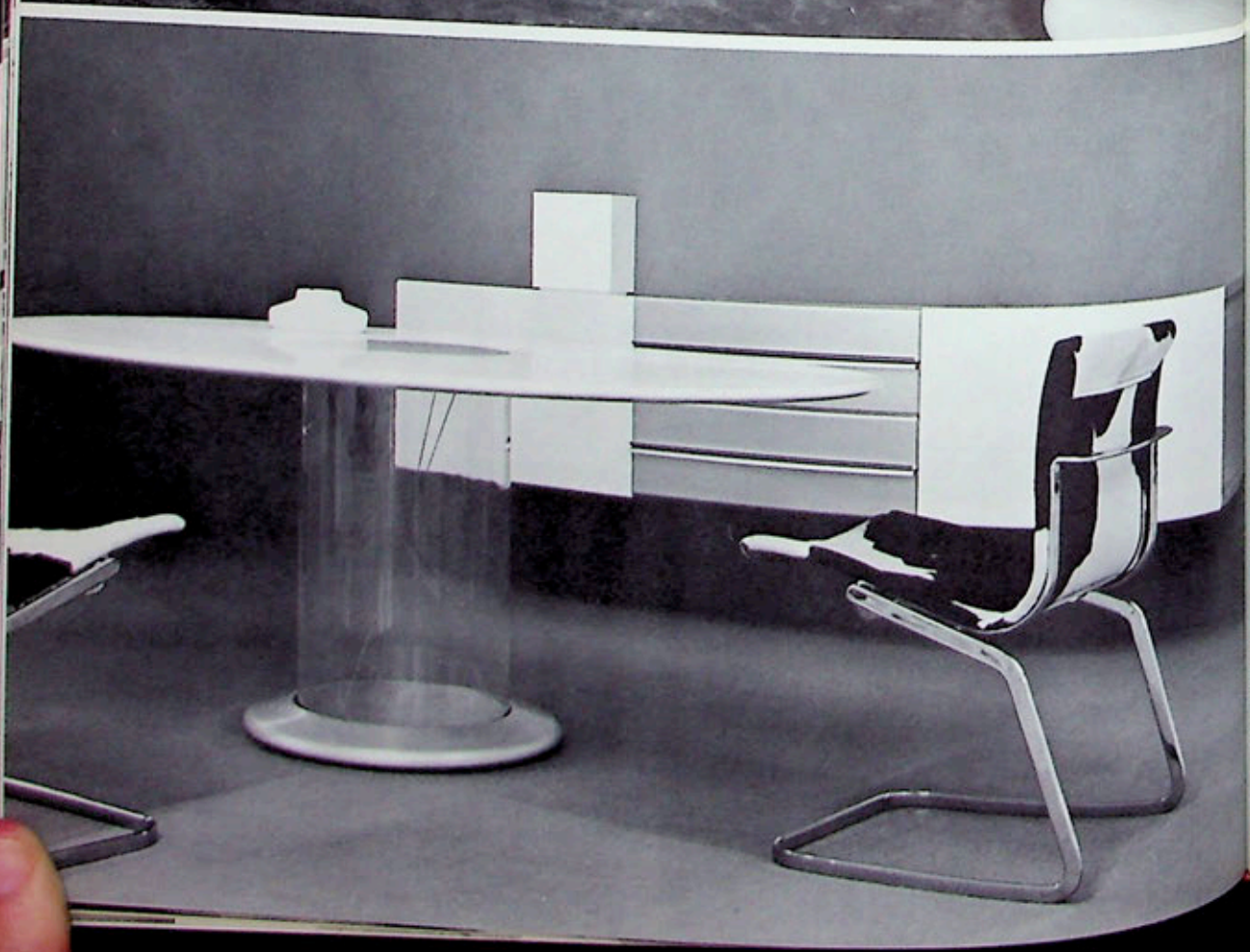
6



7

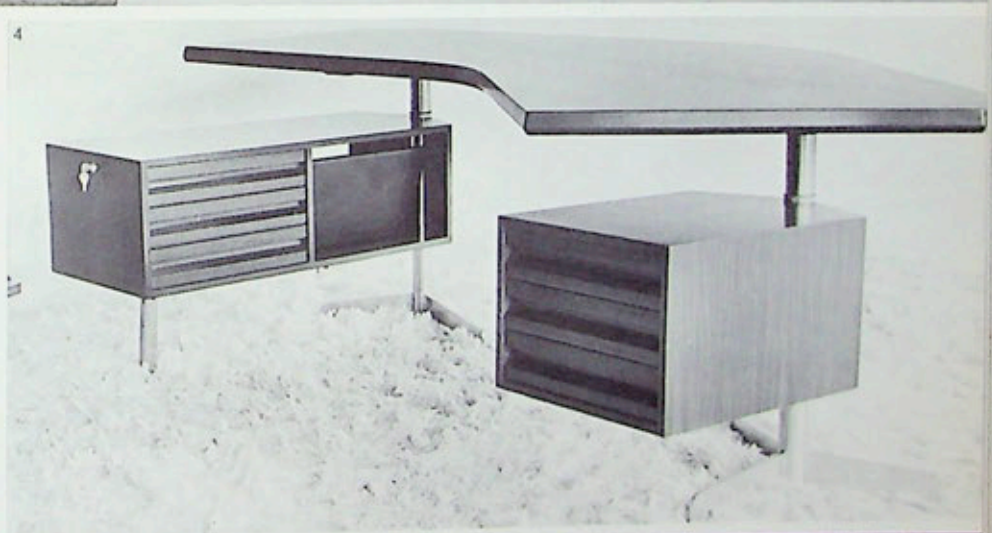


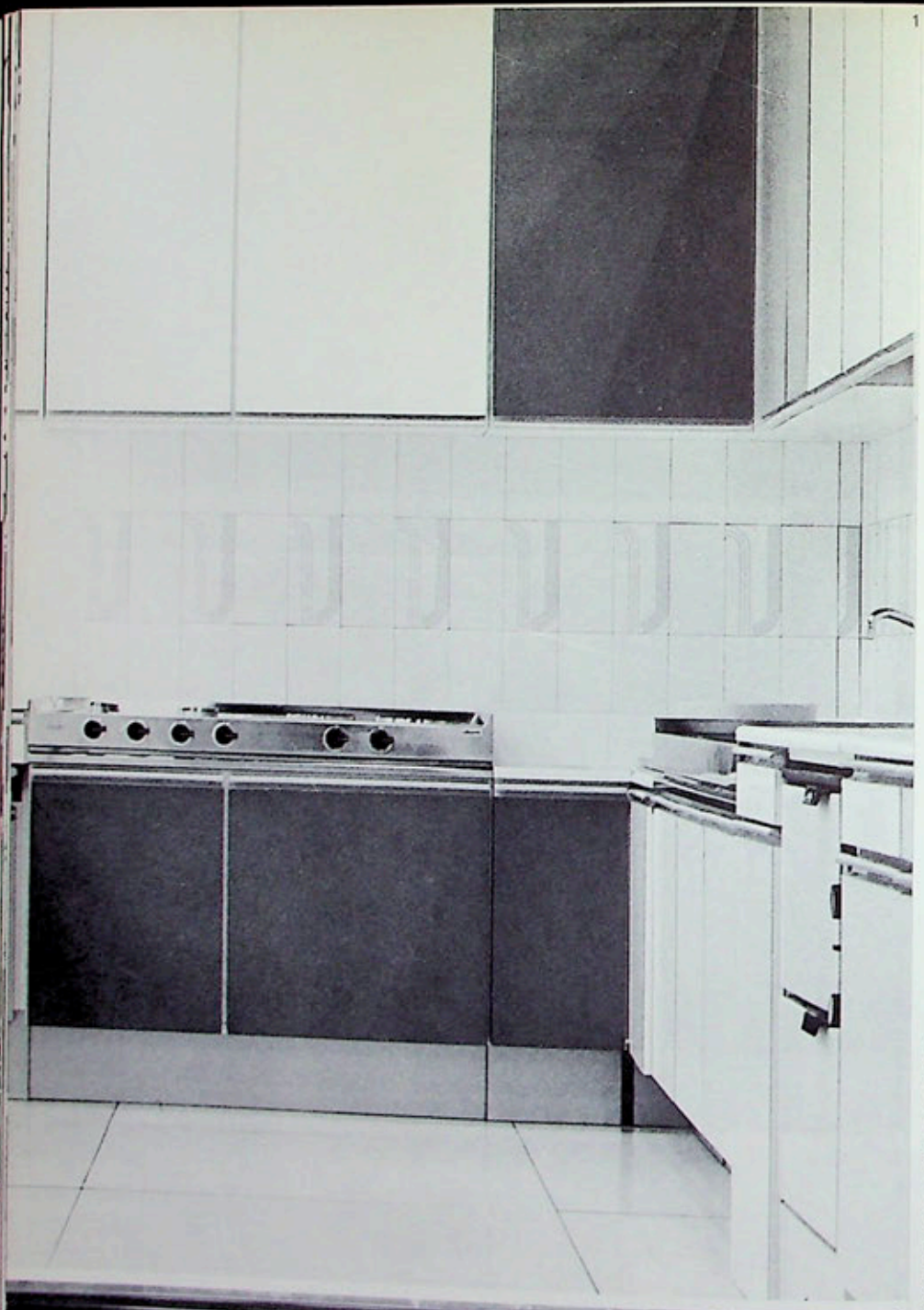


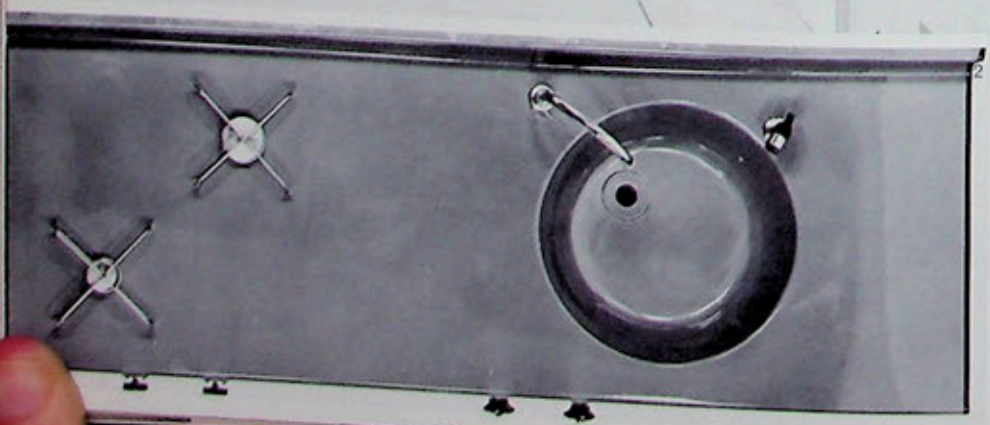


1 Cet e
pour la
conceptio
adaptée
notamm
qu'il peut
d'un me
les circo
adaptati
d'aujour
d'emplo
récents
joints m
part des
e en fac
l'assem
d'autre
une diff
les gran
un prix
2 Trois
Salocchi
une tabl
le plate
en pers
un meub
la série
juxtapos
famille,
en alum
« Lia »,
de cuir,
pour rés
3 Fauteu
Parchute
(Edmeur
4 Bureau
noir ou
de prati
dessiné
(Formes
5 Fauteu
garni d
revêtem
cuir par
6 Bibliot
à intro
forme d
sont, ég
être ass
au centr

1 Cet ensemble créé par Joe Colombo pour la Rinascente répond à une conception nouvelle de l'habitat, mieux adaptée à la vie actuelle, tenant compte notamment de l'utilisation différente qui peut être faite d'une pièce ou d'un meuble selon les heures ou les circonstances. Pour réaliser cette adaptation aux rythmes et aux besoins d'aujourd'hui, Joe Colombo a choisi d'employer les matériaux les plus récents (nouveaux lamifiés plastiques, joints magnétiques, etc...) Il a d'autre part dessiné chaque élément de manière à en faciliter le stockage et l'assemblage d'une part, à permettre d'autre part une production en série et une diffusion rationnelle dans les grands magasins, pour obtenir un prix de vente aussi bas que possible.
2 Trois meubles créés par Claudio Salocchi pour Sormani: à gauche, une table de la série « Elisse », dont le plateau est en lamifié et la base en perspex et aluminium; au fond, un meuble suspendu, également dans la série « Elisse », fait d'éléments juxtaposés en bois laqué et plastique lamifié, avec parois latérales et tiroirs en aluminium oxydé; à droite, « Lia », chaise en métal chromé tendue de cuir. (Le siège se rabat en avant pour réduire l'encombrement.)
3 Fauteuil « Dawn » dessiné par l'architecte français Bernard Govin. (Editeur: Saporiti.
4 Bureau à piétement métallique noir ou chromé, avec plateau et caissons de palissandre ou de noyer, dessiné par Borsani. Collection Tecno (Fermes Nouvelles).
5 Fauteuil « Viviana » en bois laqué garni de mousse et dacron avec revêtement de cuir lavable ou de tissu, créé par Claudio Salocchi pour Sormani.
6 Bibliothèque « Pellicano » de Sormani, éditée par Saporiti. Elle est faite d'éléments modulaires en bois avec étagères extérieures, qui peuvent être assemblés contre un mur ou au centre d'une pièce.





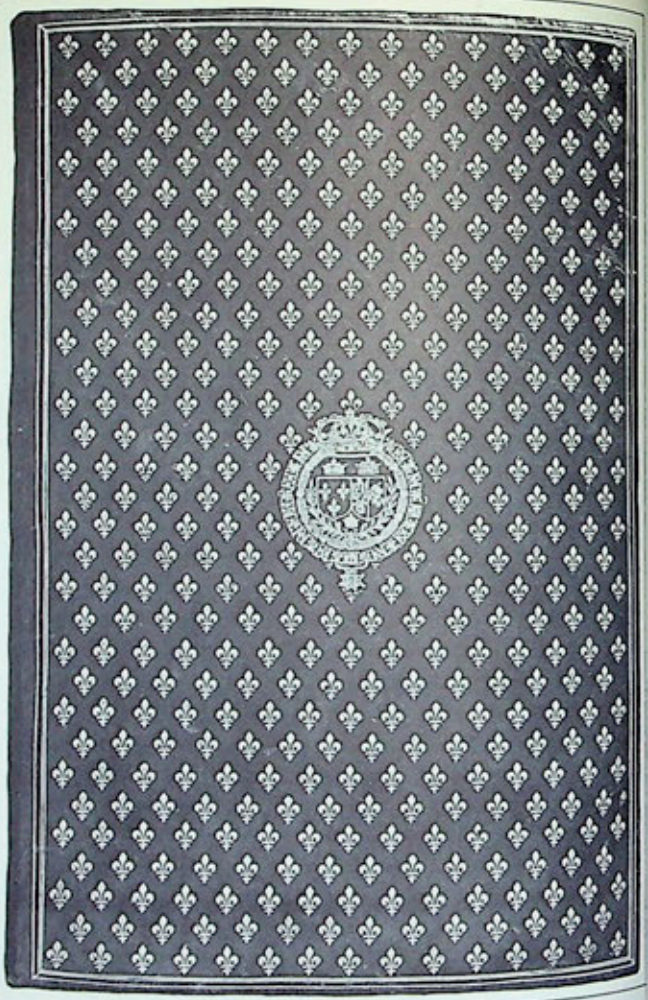


1 Cuisine par éléments en bois et lamifié plastique. Création de Claudio Salocchi pour Alberti. Elle offre deux hauteurs de plan de travail (70 ou 90 cm), avec un rebord continu en lamifié. Evier en acier ou en faïence (Fire-Clay). Table rentrante « Prestotable ». Les éléments suspendus, dont le volume permet d'incorporer four et frigidaire, peuvent être équipés à la base d'un panneau lumineux en perspex.
2 Plan de cuisine en fonte émaillée conçue par O. Gaubert, M. Jamet et A. Dumin pour équiper des bungalow de vacances. Il sera utilisé ultérieurement dans des grands ensembles. (Fabrication et diffusion. Emailleries de Saint-Maurice.)
3 Cuisine par éléments dessinée par l'architecte Gian Casé pour Boffi. Les éléments sont revêtus de lamifié plastique, avec rebord apparent en bois naturel. Les plans de travail sont en lamifié avec dosseret moulé. Portes à charnières invisibles et fermetures magnétiques (Diffusion Magasins Boffi).
4 Céramique émaillée dessinée par Largo Richini pour F. Pozzi. La simplicité des formes met en valeur les belles tonalités de l'émail: blanc, vert olive, rouge brique foncé.

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE

1 *Putti en bronze, d'origine française, sur leur base originale de style rocaille, en bronze doré, portant la marque au C couronné, donc antérieures à 1749. Deuxième quart du XVIII^e siècle. Patine laquée vert sombre. Hauteur (avec base) : 22,5 cm. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.* 2 *Assiette faisant partie d'une paire, à décor de personnages européens. Chine, famille rose, époque Kien-Long (1736-1796). Eymery et C^ie, 39 rue de Constantinople, Paris.*

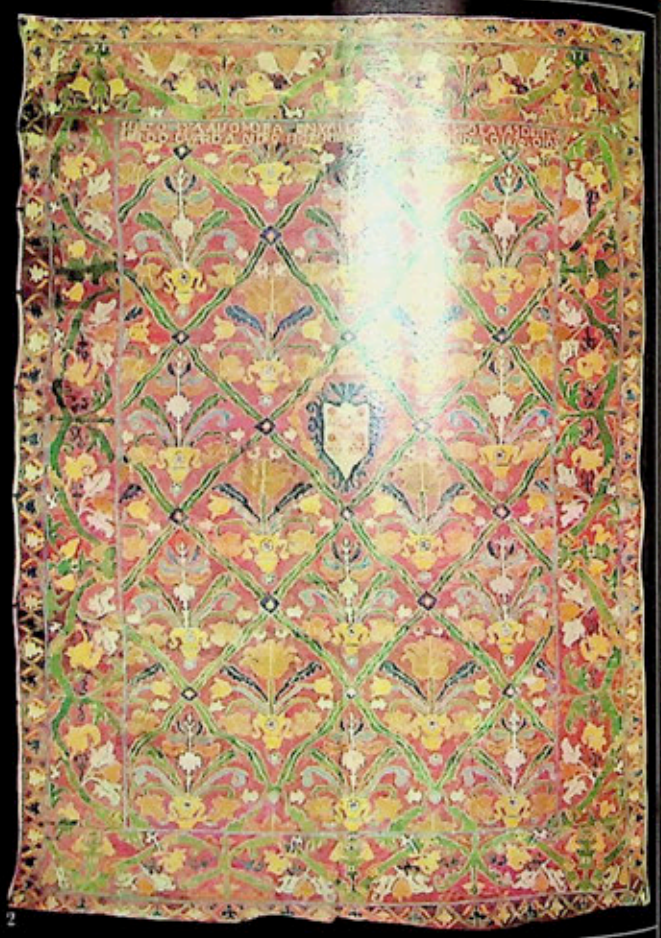
1



2

1 *Statue en bois polychrome. Ecole toscane, XIII^e siècle. Sculpture provenant de la collection Medici Perussi. Nella Longari, 5 via Bigli, Milan.*
2 *Les Œuvres de Tacite (1582). Exemplaire imprimé sur grand papier, en somptueuse reliure de l'époque en maroquin, semé de fleurs de lys, aux armes de Henri III, roi de France et de Pologne. Lardanchet, 100, Faubourg Saint-Honoré, Paris.*
3 *Jean Barbault (Beauvais, vers 1705 — Rome, 1766) : « Bal dans un palais vénitien ». Ce joli tableau est accompagné de son pendant, qui représente également une scène de fête à Venise. 66,5 × 85 cm. Galerie Pardo, 160 Boulevard Haussmann, Paris.*
4 *Cheval en terre cuite vernissée. Chine, époque Tang (618-906 ap. J.C.). Haut. : 28 cm. Eskenazi, 15 via Montenapoleone, Milan.*
5 *Matthys Naiveu (ou Neveu) : « Une marchande ». Signé et daté 1669. Ce peintre hollandais, né en 1647, mort à Amsterdam vers 1721, fut l'élève de Gérard Dou et, comme lui, peignit surtout des scènes d'intérieur et de genre. Mazzoleni, 22 via Montenapoleone, Milan.*

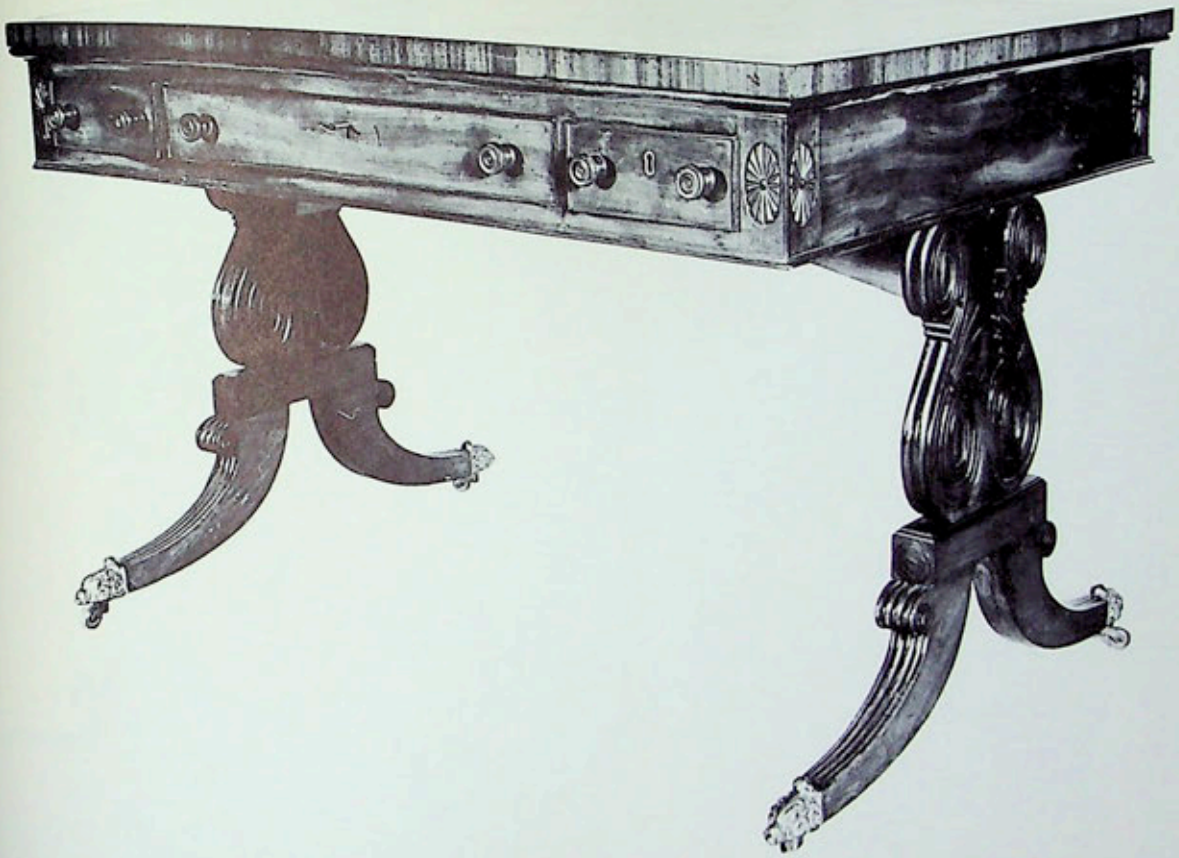
1



2

3

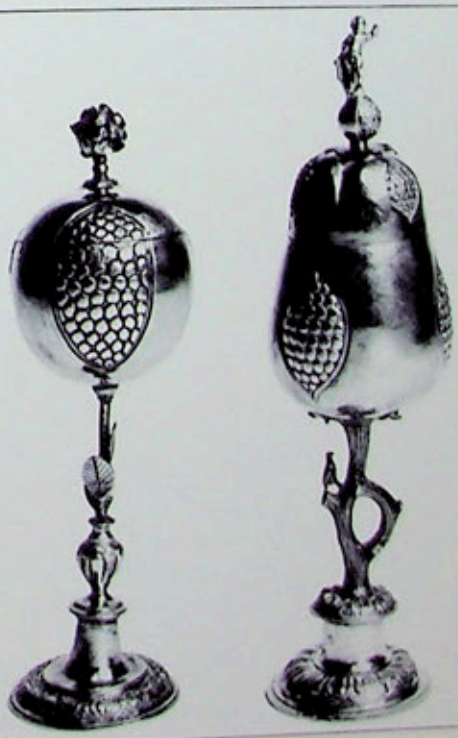
1 *Siège vénitien d'époque Louis XV, en bois laqué crème à décor de fleurs polychromes. Tullio Silva, 10 via S. Andrea, Milan.*
2 *Très rare tapis espagnol du XVII^e siècle, fait à Valence ; fond saumon à décor de fleurs vert et jaune. 320 × 350 cm. Catau, 129 avenue des Champs-Elysées.*
3 *Cabinet ouvrant, à multiples tiroirs, le tout plaqué de pierres fines (lapis-lazzuli, jaspe sanguin, cornaline, agathe, améthiste) et décoré de bronzes dorés et de colonnes torsadées en cristal de roche. France, XVII^e siècle. Bresset, 5 quai Voltaire.*
4 *Très rare table-bureau anglaise d'époque Regency, d'origine écossaise. Sabots en bronze doré finement ciselé. Regency, 62 rue du Bac, Paris.*
5 *Devant une tapisserie des Flandres évoquant l'Afrique, dans la série des Quatre parties du Monde (XVII^e s.), un buste de Colbert de Seignelay par Coyzevox et une console d'acajou moucheté d'époque Louis XVI, avec une pendule de marbre blanc et bronzes dorés marqués 1761. Bergère signée Saint-Georges et table de satiné à tiroir formant écritoire, d'époque Louis XV. Revillon d'Apreval, 23 quai Voltaire, Paris.*
6 *Coupes allemandes en vermeil en forme de grenade. Nuremberg et Augsbourg, vers 1620, Haut. : 23 et 25 cm. Kugel, 7 rue de la Paix, Paris.*



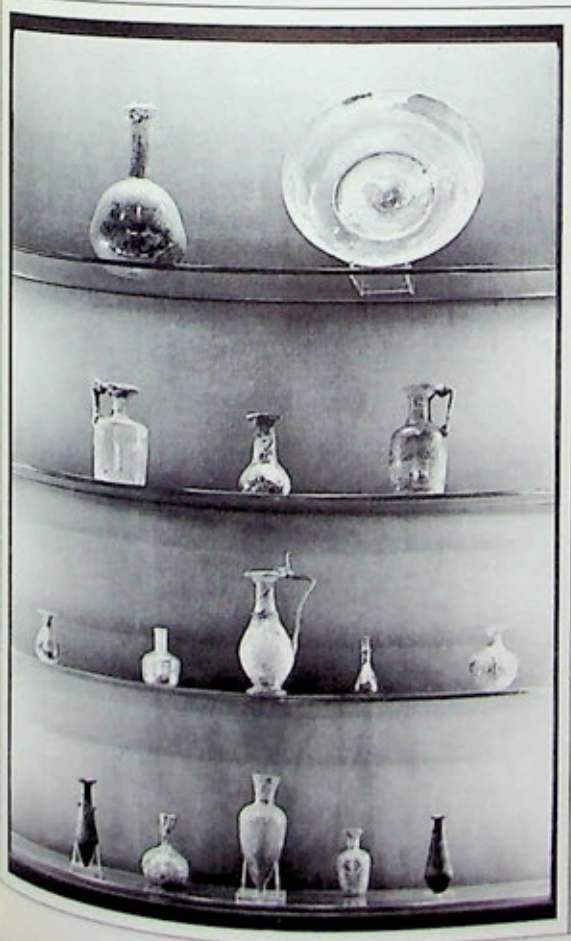
4

3

6



1 *Grande glace vénitienne, du milieu du XVIII^e siècle, en bois sculpté laqué rouge orange avec fleurs polychromes. Sur la table, console vénitienne de même époque, en noyer sculpté et doré, trois majoliques de Pesaro (XVIII^e s.). Franzin, via Sant'Andrea, Milan.*
2 *Cloche « Tui » en bronze, surmontée d'un tigre. Époque Han (206 av. J.C.-220 ap. J.C.) C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.*
3 *Les verres irisés d'époque romaine réunis dans cette vitrine proviennent de fouilles effectuées en Syrie (1^er s. av. J.C.-2^e s. ap. J.C.). Jacques Artain, 30 avenue de l'Opéra, Paris.*
4 *Fragment de tapisserie des Flandres du XVI^e siècle, dans un cadre polychrome et or. 113 × 43 cm. La Diligence, 12 avenue de la Motte-Picquet, Paris.*



4

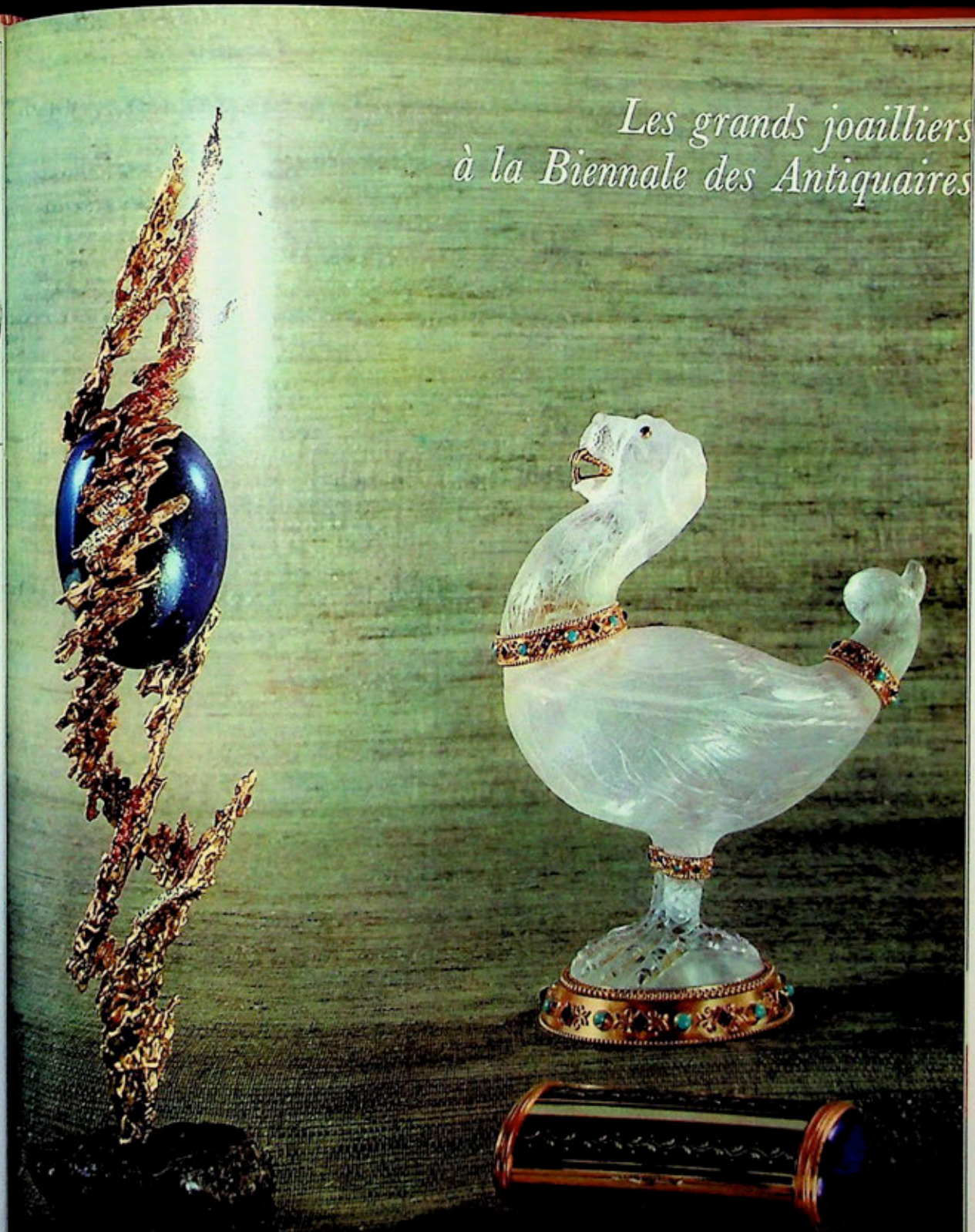
LVDOVICVS MAGNVS

1 *Petite commode à décor de scriban, sur fond vieux rose. Epoque Louis XV. Caillat, 24 rue du Faubourg St-Antoine, Paris.*
2 *Médaille à l'effigie de Louis XIV, récemment frappée d'après un original appartenant à la série de « l'Histoire Métallique du règne de Louis XIV », réalisée à l'instigation de Colbert, sous la direction de Jean Varin. Le revers de la médaille reproduite ici commémore le percement du canal du Midi en 1681. La Monnaie de Paris, 11 quai Conti, Paris.*
3 *Antonio Canal, dit Canaletto: Le Grand Canal près de Santa Chiara ». 39×46 cm. Luigi Bellini, 5 Lungarno Soderini, Florence.*
4 *L'auteur de cette petite esquisse sur toile de l'école florentine appartient au groupe des femmes artistes appelés vers 1570 par Francesco 1o de Médicis pour décorer le « studiolo » du Palazzo Vecchio. 31×42 cm. Lapicirella, 52 Borgognissanti, Florence.*
5 *Statuette en porcelaine de Chine faisant partie d'une paire. Le décor polychrome en émaux de la « famille rose » et le noir profond de la coiffure sont d'une remarquable qualité. Epoque Kien-Long (XVIII^e siècle). Haut.: 38 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*
6 *Applique à deux bras de lumière, en bronze doré, faisant partie d'une paire. Travail français d'époque Louis XV. Le poinçon au C couronné date cette pièce entre 1745 et 1749. Haut.: 30 cm. Philippe Leroux, 1 rue de Beaune, Paris.*

1 *Hêtre pétrifié pourpre, noir et orange, trouvé dans l'état d'Oregon. Galerie Michel Cachoux, 29 rue Guénégaud, Paris.*
2 *Objet imaginé par J. P. Hagnauer, fait d'un bois pétrifié (Michel Cachoux) dans une monture de métal argenté. Hagnauer, 10 rue de Seine, Paris.*
3 *Sommet de casque de danse en bois sculpté provenant du Mali, pays Bambara. Galerie Le Corneur et Roudillon, 206 boulevard Saint-Germain, Paris.*
4 *Siège-cariatide des Tshokwe, tribu vivant au Nord-Est de l'Angola Portugaise. Il représente un penseur (Tyibenzi), symbole des fonctions politiques. Bois dur laqué. Haut.: 23 cm. Michel Huguenin, 27 rue Guénégaud, Paris.*

3

Les grands joailliers à la Biennale des Antiquaires



A gauche, « Prométhée », un objet monté associant lapis-lazuli, or, diamants et rubis (Chaumet). A droite, chimère en cristal de roche et pierres précieuses (Boucheron) ; au premier plan, boîte à cigarettes en émail, lapis-lazuli et diamants (Boucheron). Le fond est un papier peint japonnais fabriqué à la main (exclusivité Follot).

1 Collerette en brillants montés sur platine. Le motif central, détachable, peut se porter en clip (Van Cleef & Arpels).
2 Clip en brillants de formes montés sur platine aves un gros saphir cabochon en pendentif (Chaumet).
3 Collier et pinces d'oreilles en turquoises et brillants sur or (Cartier).
4 Clip fait d'une émeraude gravée entourée de rubis et de brillants sur or (Van Cleef & Arpels).
5 Collier de rubis cabochon, brillants, émeraudes, saphirs et rubis sur or (Mauboussin).
6 Clip en brillants navettes et brillants ronds, avec deux émeraudes poires (Mauboussin).
Ces bijoux sont présentés sur un velours vert olive (Descheemaeker. Série « Prestige »).

Paul A. Muller

Le bouquet printanier, huile 65 × 54 cm.

Voici des fruits...
des fleurs...
des feuilles
et des branches.

Peintre de la réalité poétique, Paul A. MULLER expose du 20 novembre au 3 décembre à la Galerie Marcel Bernheim, 35, rue de la Boétie, 40 toiles récentes ayant pour thème «le ciel et la terre», fleurs, fruits et paysages de Provence. Paul A. MULLER expose en mars 1969 à New York. Galerie FAR, 746 Madison Avenue.

Le duc de Berry

Suite de la page 47

d'Armagnac, les ducs de Berry, de Bourbon et de Bretagne, contre le duc de Bourgogne. Mais Charles VI mit les Armagnacs au ban du royaume et les coalisés firent entrer l'Angleterre dans leur jeu (conventions de Bourges, 18 mai 1412). Cependant, la capitulation de Dun-le-Roi devant les troupes de Charles VI et de Jean sans Peur rendit imminent l'investissement de Bourges. 28 objets furent dépouillés de leurs pierreries et mis au creuset pour frapper de la monnaie obsidionale avec des coins du roi et pour éloigner ensuite les soldats de Jean sans Peur. Des objets très importants, comme la croix-reliquaire d'or qui enchâssait la relique de la Sainte Chapelle de Paris donnée par Charles V, furent sacrifiés afin de dédommager le duc de Clarence et de payer les troupes anglaises (36). Le duc de Berry alla cacher son échec et ses vieux jours dans son hôtel de Nesle, à Paris, qui venait d'être saccagé par les Bourguignons. Avant sa mort, il voulut que 17 objets fussent encore délivrés à la Sainte Chapelle. Le bassin à seize godrons en jaspe rouge à caillots jaunes, œuvre de l'Egypte romaine — ou médiévale et vénitienne? — est tout ce qui demeure du reliquaire de Saint Jean-Baptiste. Il a perdu sa bordure d'or et sa garniture de pierreries, le chef d'or de Saint Jean et les deux grands anges, surmontés d'une petite colombe torse, qui servaient à le soutenir au-dessus du sang cristallisé dans la matière du jaspe. Tout cela fut retiré et fondu en juin 1412. En compensation de la perte de la croix-reliquaire d'or, abandonnée aux Anglais, un orfèvre du duc — Hermant Reinse ou Reuce? — exécuta la croix aux camées, qui passa à la cathédrale de Bourges après 1762 et qui fut détruite à la Révolution. Mais les camées furent envoyés au Museum National en frimaire de l'an II et restèrent au Louvre (37).

Parmi les quelques restes du trésor de la Sainte Chapelle de Bourges, il est possible que figurent les deux prophètes en bronze doré du musée du Louvre et du musée de Cleveland (38), qui sont de mêmes dimensions, approximativement 14 cm. de haut (fig. 11). Les grands joyaux de la Sainte Chapelle, la croix d'or reliquaire, qui pesait avec son entablement 53 marcs, et le Saint Jean-Baptiste qui, avec sa terrasse, pesait 155 marcs 2 onces, « séaient » le premier sur quatre et l'autre sur six prophètes. Mais le joyau le plus précieux à évoquer parmi tous ceux de la Sainte Chapelle était le grand tableau d'or, de deux pieds carrés, qui représentait, sous l'image de la Trinité, la Vierge et l'Enfant, apparaissant dans un halo solaire à l'Empereur Auguste et à la Sibylle de Tibur agenouillés. Le tableau était enrichi de pierres précieuses et de « sept vingt deux » perles. Au revers il y avait une image de Dieu serrant une croix (une Trinité?), sculptée dans la nacre, et de petites figures dorées: un pape et un empereur agenouillés, Saint Pierre et Saint Paul, « et y a plusieurs escriptures tant en grec comme en latin » (39), information précieuse, car elle permet de supposer que, comme plusieurs autres faux — ou semi-faux — archéologiques « all'antica » des collections du duc de Berry — par exemple la médaille d'Héraclius —, le tableau d'or de l'apparition de la Vierge à l'Enfant à l'empereur Auguste — ou vision de l'Ara Cœli — avait été exécuté en Italie. La légende de l'Ara Cœli a été reprise plusieurs fois par les artistes qui ont travaillé pour le duc de Berry: dans les *Belles Heures* au folio 26 vº, dans les *Très Riches Heures* au folio 22, dans les *Heures* d'Isabelle Stuart, dans l'*Epître d'Othéa à Hector*, de Christine de Pisan (manuscrit du duc de Berry à la Bibliothèque Nationale) et dans les compositions qui en dérivent dans les *Heures* de Louis II d'Anjou et dans les *Grandes Heures de Rohan* (40). Les plus proches du tableau d'or de la Sainte Chapelle de Bourges parmi toutes ces enluminures se voient dans les *Belles Heures* et leur modèle, peut-être par Pol de Limbourg, la *Légende Dorée*, ainsi que dans les *Heures* d'Isabel Stuart au Fitzwilliam Museum de Cambridge, où l'on voit la Vierge en gloire dans le croissant lunaire entre saint Pierre et saint Paul, sous la Trinité et louée par les anges. Auguste et la Sibylle apparaissent sous la vision dans les *Très Riches Heures*. Il faut ajouter à ces œuvres, les plus anciennes en France (41) à reprendre le thème créé à Rome, dans le chœur de l'église de l'Ara Cœli, le groupe de marbre qui surmontait l'autel de la Vierge adossé, derrière l'autel principal, au chevet de la Sainte Chapelle de Bourges et que sculpta Jean de Cambrai. La Vierge y est en effet assise sur un trône en demi-cercle qui matérialise le croissant lunaire du sixième chapitre de l'Apocalypse, consacré à la « mulier amicta sole », symbole de l'Immaculée Conception et attribut fréquent de la vision de l'Ara Cœli, qui accomplit la prophétie, contenue dans les livres sibyllins, de la naissance virginale du Christ (42). Le duc et la duchesse de Berry étaient agenouillés, sculptés par Jean de Cambrai, devant cette version « capitoline » du trône apocalyptique de la Vierge, qui était érigé sur l'autel, et accosté de quatre anges d'une puérilité délicieuse. Le groupe a été remonté dans la Chapelle orientale du déambulatoire de la cathédrale de Bourges. Les têtes de la Vierge et de l'Enfant, brisées, ont été remplacées par des fadeurs du XIXe siècle. La Vierge ouvre ses bras pour présenter l'enfant, qui ouvre, lui aussi, des bras accueillants, au duc et à la duchesse, agenouillés à ses pieds. Le livre est ouvert au *Magnificat* sur le prie-dieu du duc de Berry; au chapelet de la duchesse s'égrènent les sept mystères de la Vierge. La tête de celle-ci a été reconstituée d'après le dessin de Holbein à Bâle. Celle du duc de Berry, martelée et tuméfiée, mais d'un indélébile caractère, est au musée Jacques Cœur (fig. 18). Les éclatements de la pierre l'ont rendue tragique. L'expression originale a été sauvée par le dessin de Holbein: tête ronde et poupine, sensuelle et débonnaire, où rient une multitude de petites rides.

Le duc de Berry sera sculpté sur la dalle de son tombeau, par Jean de Cambrai, dans son manteau incrusté de queues d'hermine en marbre noir, qui sont comme des larmes de catafalque; sa tête est ceinte du diadème de pierres précieuses et de perles d'un empereur de Rome ou de Byzance, au temps du christianisme triomphant. Les chairs, par comparaison avec le masque souriant de la statue devant l'autel de Notre Dame la Blanche (fig. 18) sont tombées et se sont parcheminées. A l'intérieur de la couronne, la calotte crânienne dégarnie est recouverte de mèches de cheveux clairsemées, disposées en hélice, comme une rosace solaire. Dans la cavité du dais, à l'extérieur, était sculptée la veillée du Christ au Jardin des oliviers, avant sa passion, dont il reste le fragment des apôtres endormis. Les derniers vers de l'épitaphe que le duc composa pour son tombeau confessaient que

> La vertu seule allège un fardeau fort
> Et la foy peut exempter de la mort.

La banderole que tient le gisant de marbre est le « memento mori » adressé à la naissance, à la puissance, à la richesse: « Quid sublime genus, quid opes, quid gloria prestant Prospice, mox aderant hec mihi, nunc absunt » (fig. 14).

Quelques années avant sa fin, le duc de Berry avait cédé à la mode macabre de l'anticipation de la décomposition physique qui assombrit l'iconographie de la mort vers la fin du Moyen Age. Il avait fait graver à la mémoire de son neveu, Louis, duc d'Orléans, sur

ALOÏS ZÖTL

Suite de la page 10

de toutes ses ressources propres, sans la certitude absolue de former l'image du monde la plus vraisemblable, celle à quoi se conformerait bientôt une nature moins figée si un degré supérieur de mobilité et de liberté la rendait capable de réaliser sa vérité. Le monde pourtant n'est pas toujours aussi transparent à sa propre vérité que l'a cru Zötl et l'on pourrait à bon compte lui reprocher de faire l'harmonie des êtres de nature contre leur gré et au rebours de toute objectivité — on encore lui intenter procès d'idéalisme, si l'on n'avait en tête les analyses de Caillois sur les comportements associés aux rapports morphologiques des espèces avec leur milieu. Tantôt elles se travestissent en une autre, tantôt elles portent les couleurs de leur habitat pour se fondre dans l'immobilité du spectacle et disparaître dans le tout-venant de ses détails, tantôt elles surprennent par la brutale fascination de leur surgissement et semblent chercher par leur éclat à subjuguer le guetteur ou l'ennemi. Tous ces jeux restent parfaitement énigmatiques dans leurs moyens autant que dans leur déterminisme. Une prédétermination mal encore dévoilée semble en dicter les règles. Est-il clair qu'ils répondent à des attitudes typiques de la caractérologie humaine, les intentions de la nature, de toute évidence, appellent alors une investigation plus audacieuse que l'observation monographique des modes de vie sur fond de nature, une lecture plus attentive que la poursuite de quelques taches mobiles parmi d'autres taches fixes de l'univers coloré. Constater, comme le fait Caillois, que les conduites animales correspondent dans l'esprit humain à des complexes mythiques ou à des types caractériels, c'est en effet restituer la psyché humaine à la juridiction de la nature, c'est par là s'offrir la chance de mieux saisir l'infléchissement à travers la substance humaine des lois universelles auxquelles on ne peut pas compter qu'elle échappe. Mais c'est surtout affirmer l'unité foncière des règnes qui justifie en particulier notre antique parenté avec l'animal. C'est autoriser des plus lointaines et des plus impérieuses raisons ce retournement qui nous éloigne des descriptions zoologiques pour faire jouer aux animaux les rôles principaux dans nos rêves et dans notre imagination.

Classique par son prétexte qui est l'observation du monde extérieur, l'œuvre de Zötl se dérobe à l'appréciation du naturaliste dont l'extraversion ne peut qu'être déçue par la négligence avec laquelle sont traités les caractères singuliers que la science tente de repérer pour substituer à l'étendue d'un monde continu les compartiments d'une logique classificatrice. Satisferait-elle l'introversion romantique? Elle ne la heurterait pas moins par ses méthodes descriptives. Elle se situe plutôt à l'extrême aboutissement du mouvement de pensée des physiocrates, en ce point de l'esprit où se croisent pour échanger leurs motifs le subjectivisme du premier romantisme et la tentation encyclopédique du XVIIIe siècle finissant. L'homme est parcelle du monde lié au monde et à toutes ses parties par les lois d'une harmonie unique. Ainsi un peintre d'imagination comme Zötl, à qui la rêverie procura plus de motifs de peindre que l'observation ou l'étude, peut-il passer pour un illustrateur de livres de sciences. Il ne l'est, au vrai, que du grand livre de la nature dont parle Novalis, il est le dévot de l'unité essentielle des choses à laquelle l'esprit humain n'a pas de plus ample vocation que de rendre témoignage en montrant ce dont serait capable la matière physique s'il savait la connaître et la diriger pour la laisser s'épanouir. Le seigneur des animaux, protecteur des gibiers des tropiques et du Grand Nord, est pareillement l'ami du chasseur. Quel splendide trait de feu parcourt le monde en annulant cette contradiction!

la porte méridionale de l'aître des Saint Innocents, à Paris, le dit des trois morts et des trois vifs:

«par humain cours lors cognoissant
qu'il convient toute créature
ainsi que nature consent,
mourir et tendre à pourriture...
pour montrer que tout humain corps
tant ait biens ou grande cité,
ne peut éviter les discors
de la mortelle adversité.»

Les deuillants de marbre que sculpta Jean de Cambrai sans doute dans les dernières années de la vie du duc, cinq statuettes seulement sur les quarante que devait comporter le monument laissé inachevé en 1416 (43), reflètent une conception plus sereine de la mort. Ces œuvres très belles, deux au musée Jacques Cœur, deux dans la collection de Denys Cochin, une passée à l'Ermitage de Leningrad avec la collection Basilevsky, observent dans la douleur inspirée par la mort la réserve, la dignité monumentale du classicisme idéaliste gothique restauré à la veille du triomphe du réalisme.

NOTES

1. Le dessin a été gravé par Albert Lenoir. Voir aussi aux Estampes, Bibliothèque Nationale, une aquarelle anonyme du XVIII[e] siècle Ve 26 m; l'état des ruines en 1848 (Estampes Va 29, aquarelle de Deroy, publiée en gravure par Alphonse Gatineau, à Orléans, sur les presses de l'imprimerie Becquet frères); aux Monuments Historiques les photographies 202, 951 et 206, 641 et la reconstitution en perspective aérienne de A. de Baudot et A. Perrault-Dabot, *Archives de la Commission des Monuments Historiques*, IV, pl. 36.

2. Margaret B. Freeman, The Annunciation from the book of Hours for Charles of France, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1960, pp. 105-118, fig. 8.

3. R. Gauchery, *Congrès archéologique*, 1932, pp. 338-345; J. F. Fino, *Forteresses de la France médiévale*, Paris, 1967, pp. 394-397.

4. Concressault fut bâti par Dreux de Dammartin, frère de Guy († ca. 1398) qui avait été, comme lui, formé sous la direction de Raymond du Temple à la tour du Louvre. Sur chaque pan de la souche hexagonale, de 25 m. de côté et aux murailles très épaisses, avaient été montés des logis ajourés selon le principe de préciosité féerique des miradors de Mehun. De la décoration il reste un petit médaillon sculpté, dans la chapelle, où un angelot aux cheveux bouffant en trois touffes, qui rappelle les angesculots des chapelles Trousseau et Aligret à la cathédrale de Bourges (fig. 9) tient un écu chargé d'une fleur de lys épanouie à pistil, armes que l'on ne retrouve que sur le contre-sceau de Poitiers et sur le sceau du baillage de Dun-le-Roi en 1361. D'ordinaire le blason du duc de Berry est à fleurs de lys semés — de quatre à neuf — (France ancien), où, à partir du scel secret de 1372 aux Archives Nationales (J. 211, n° 41), à trois fleurs de lys (France moderne). Cf. Raymond de Bazonnière, Angelot sculpté provenant d'une construction du duc Jean de Berry, *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, XXXVII, 1914-1916, pp. 201-204.

5. Le duc de Berry recouvrera le Poitou en apanage en novembre 1369 et le Mâconnais à titre viager en 1367.

6. Archives Nationales, KK 252, fol. 117[vo]. Un autre Allemand, Jean de Wissembourg, installa le timbre de l'horloge dans la cathédrale de Bourges en 1371-1372. Cf. P. Gauchery, in: *Mémoires de la Société Historique du Cher*, 4[e] série, XXVIII, 1914.

7. Ed. Kervyn de Lettenhove, XIV, p. 197.

8. C. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV[e] siècle*, Lille, 1886, p. 522.

9. Paul Durrieu attribuait à A. Beauneveu les Evangélistes et le duc de Berry agenouillé devant saint André de l'*Evangéliaire* (fig. 5) (Bibliothèque municipale de Bourges, ms. 48, fol. 1 et fol. 181): Les miniatures d'André Beauneveu, *Le Manuscrit* I, 1894, pp. 51-56, 83-95. Ces enluminures sont données par Millard Meiss au maître qu'il dénomme le Pseudo-Jacquemart, un peintre qui collabora avec Jacquemart de Hesdin au *Psautier* et prit une large part à l'illustration des *Petites Heures* et des *Grandes Heures*.

10. J. Guiffrey, *Inventaires du duc de Berry*, II, Paris, 1896, n[os] 949-1005, pp. 121-135.

11. Registre du commis à l'exécution testamentaire, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 841. Cf. Hiver de Beauvoir, *La librairie de Jean duc de Berry au château de Mehun-sur-Yèvre*, 1416, Paris, 1860. Les manuscrits furent prisés très au-dessous de leur valeur, 13.927 liv. 11s. 6d. (fol. 26). Figuraient parmi eux les *Croniques de France* par maistre Jehan Froissart, présentées par Guillaume Boisratier, maître des requêtes en l'hôtel du roi, au duc, en son hôtel de Nesle, à Paris, le 8 novembre 1401 (note en lettres ornées de Flamel). C'est l'exemplaire le plus ancien et le plus sûr des *Chroniques* de Froissart.

12. Date établie par Millard Meiss, *op. cit.*, p. 337.

13. Archives départementales de la Côte-d'Or, B. 1500, fol. 45, B. 1495, fol. 82. Cf. Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV[e] siècle*. Deux vol., Lille, 1886, p. 707, 697.

14. Th. Müller et E. Steingräber, Die französische Goldemailplastik um 1400, *Münchener Jahrbuch*, V, 1954, pp. 29-79.

15. P. Gauchery, Le Palais du duc Jean à Bourges, *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, 1895, pp. 75-101.

16. A. de Champeaux et P. Gauchery, Les travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berry... Paris, 1894 p. 22.

17. J. J. Rorimer et M. B. Freeman, The Nine Heroes tapestries at the Cloisters, *Bulletin of the Metropolitan Museum*, VII, 1949, pp. 183-218. Les neuf preux furent sculptés autour de la tour Maubergeon au palais de Poitiers et sur une des cheminées du Palais de Bourges. Une de ses «nefs» de table transportait les neuf preux et ceux-ci figuraient encore sur l'un de ses gémellions.

18. Une tapisserie représentant une bataille de l'antiquité ou des temps chrétiens est représentée dans la salle du banquet qui, dans les Très Riches Heures, illustre le mois de janvier.

19. J. Chaumeau, *Description de la Saincte Chapelle Royale de Bourges*, 1566.

20. Thème de présentation, repris à l'intérieur de la chapelle, devant l'autel de Notre-Dame la Blanche, et dans le célèbre frontispice des *Très Riches Heures*, de Bruxelles.

21. P. Gauchery, Le Palais du duc Jean et la Sainte Chapelle de Bourges, *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, XXXIX, 1919-1920, pp. 37-77.

22. Celle du folio 91 représente le duc en prière dans son oratoire, agenouillé devant la Vierge, et illustre la quinzième joie de Notre-Dame, celle du folio 91[vo], Jeanne de Boulogne adorant la Trinité. La Trinité apparaît comme trois Personnes, dont chacune porte la triple tiare, ainsi qu'elle apparaît au folio 1 du Lectionnaire de la Sainte Chapelle, tome 3, à la Bibliothèque municipale de Bourges, ms. 33-35. J. Porcher, *Les Belles Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1953, pl. LIII, LIV.

23. L'Homme de douleurs entre les instruments de la Passion, supporté par la Vierge, ou apparaissant les bras croisés l'un sur l'autre aux poignets comme les gisants sur leurs dalles funéraires, est d'origine italo-byzantine. L'Homme de douleurs accosté d'un seul ange est d'origine française. En 1383, Jean d'Orléans vendit à Philippe le Hardi un panneau de «Nostre Seigneur dedans le sepulcre et l'ange qui le soutennait», cf. P. Durrieu, in *Mélanges Piot*, XXIII, 1918-1919, p. 63 s.

24. Il est signalé par G. Troescher, parmi les incunables de la Pitié de Notre Seigneur, voir *Wallraf Richartz Jahrbuch* IX, 1936, pp. 148-168.

25. On remarque dans le musée du donjon, à Mehun, un masque très usé, qui peut avoir appartenu à une tête d'apôtre. Les statues ont dû être transportées dans la collégiale de Mehun par ordre du roi après 1562, dans les années qui suivirent la ruine du château. Six furent installées dans le chœur, sur des piédestaux et cinq sur des corbeaux dans les chapelles rayonnantes. Une statue a donc pu rester au château. Voir le rapport de l'intendant du Berry, Poncet de la Rivière, dans l'article de Ch. Barbarin, Quelques vestiges et débris des statues d'apôtres de la chapelle du château de Mehun-sur-Yèvre, *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, XXXVIII, 1917-1918, pp. 220-231.

26. Comparer les figures 4, 5 et 7 dans le récent et excellent article de Stephen K. Scher, professeur à Brown University, Rhode-Island, André Beauneveu and Claus Sluter, *Gesta, International Center of Medieval Art*, VII, 1968, pp. 3-14. C'est la seule étude qui ait repris le problème soulevé par Georg Troescher, dans son article, Drei Apostelköpfe aus der Sainte-Chapelle in Bourges, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 63, 1942, pp. 79-89. Il est difficile d'admettre que les statues d'apôtres de Mehun-sur-Yèvre n'étaient pas sculptées avant l'arrivée à Bourges en 1387 de Jean de Cambrai. La tête du Louvre n'est sans doute pas de la main d'André Beauneveu, mais elle reflète le style de l'atelier de Mehun-sur-Yèvre, sous la direction de Beauneveu. L. Courajod, toujours profondément perceptif, l'avait fait mouler pour la commenter dans ses leçons à l'Ecole du Louvre. Il y discerna un «style bourguignon plutôt que celui de Beauneveu». (*Origines de la Renaissance. (Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, II), Paris, 1901, pp. 158, 342, 345, 426) en bon prophète car des recherches récentes de la part du professeur Scher et de H. J. J. Sch[illing] (De Chartreuse bij Dijon en haar Kunstenaars 1[3]... 1411, *Oud-Holland*, 1966, pp. 119-144) ont introduit [...] le peu que l'on connaît de la sculpture à Mehun et [...] prophètes qui servent de socles aux statues du portail [...] la chapelle de la Chartreuse de Champmol un «[...] comparationis» fort intéressant, la collaboration, [...] 1389, auprès de Claus Sluter à Champmol, d'un [...] Beauneveu qui pourrait être un parent d'André.

27. Note sur un manuscrit dont les illustrations [...] attribuées à Jean Colombe..., *Mémoires de la Société [...] Antiquaires du Centre*, XL, 1921, pp. 227-295.

28. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 5594, fol. 212[vo], [...] folio 176[vo], le roi Beaudoin IV est sacré roi de Jérusal[em] en 1173, dans le Saint-Sépulcre où P. Chenu a voulu id[en]tifier une vue libre de la Sainte Chapelle de Bourges.

29. J. Porcher, Jean Colombe, dans Etapes de l'[art] français. *Cahiers de Médecine de France*, Paris, 1961.

30. La couronne de lumières pendant à la voûte [...] l'Annonciation à la Vierge de Jean Fouquet a pu[...] pourtant un souvenir schématisé de celle qui fut all[umée] le 18 avril 1405, le jour de la dédicace de la chap[elle] de Bourges. Elle avait vingt pieds de diamètre et [...] éléments articulés étaient joints par des «piliers a fr[ettes]» au pied duquel y a un petit cerf saillant... garni [...] ses cornes et sur icelles un petit ours tenant une ba[nde]rolle figurée des armes de Berry». 160 cierges [...] allumés, brûlant au milieu de branchages et d'un jaill[is]sement de fleurs de lys. Alfred de Boissoudy, *La Sa[inte] Chapelle de Bourges*, 1884.

31. Un cinquième prophète appartient à la famil[le] Hutinel, à Gretz-Armanvillers, dans la Seine-et-Marne. M. André Schmidt(Bourges), possède la tête d'un sixi[ème]

32. Cf. S. Pierre, fol. 8 et S. Thomas, fol. 16 du *Pro[phète]*

33. P. Pradel a attribué la statue de ce prophète [...] Jean de Cambrai. Elle mesure 1 m. 05 et vient de la collection d'O. Roger, passée à François Roger. *Chef-d'œuvre des peintres enlumineurs de Jean de Berry et de l'Ecole de Bourges*, Bourges, 1951, catalogue n° 49.

34. P. Gauchery, Communication à la Société [...] Antiquaires du Centre, 4 janvier 1939; Solange Pajot, La sculpture en Berry à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance, *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre*, XLVIII, 1938-1941, p. 79.

35. Hiver de Beauvoir, Description d'après la [...] des chartes du trésor... donné par Jean de Berry à la Sainte Chapelle de Bourges, *Mémoires de la Société historique, littéraire et scientifique du Cher*, I, 1, 1[8]5[...] pp. 1-128; 2, 1860, pp. 255-280.

36. Voir les lettres du duc de Berry en date [...] 27 octobre 1412, citées par H. de Beauvoir, *op. cit.*, [...] p. 51. 43 pièces furent retirées du trésor en 1412, [...] données à d'autres églises.

37. A. Blanchet, Les camées de Bourges, *Comp[te]s Archéologique*, 1898, pp. 236-254.

38. *Europäische Kunst um 1400*, Catalogue de l'exp[o]sition organisée à Vienne en 1962 par le Conseil de l'Europe, n° 362, pl. 73. W. D. Wixom, Three Gothic sculptures, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art*, LIII, 1966, pp. 349-355.

39. Ce tableau d'or, n° 143 du catalogue d'Hiver de Beauvoir, ne figure pas dans les autres inventaires (J. Guiffrey, *op. cit.*, II, pp. 309-311), car il fut mis en gage en 1412 pour 11.375 écus d'or versés entre les mains de Jean de Cornouaille.

40. J. Porcher s'est trompé quand il a rapproché [...] composition des *Belles Heures* (*op. cit.*, pp. 18-19 et [...] commentaire à la pl. XXIX) de l'enluminure du folio 4 de l'*Epître à Othéa* que possédait le duc de Berry (B[ibl.] Nat., ms. fr. 606). Mais la Vierge dans la gloire [...] de l'*Epître à Othéa* est analogue au médaillon de la [...] dans les *Très Riches Heures*.

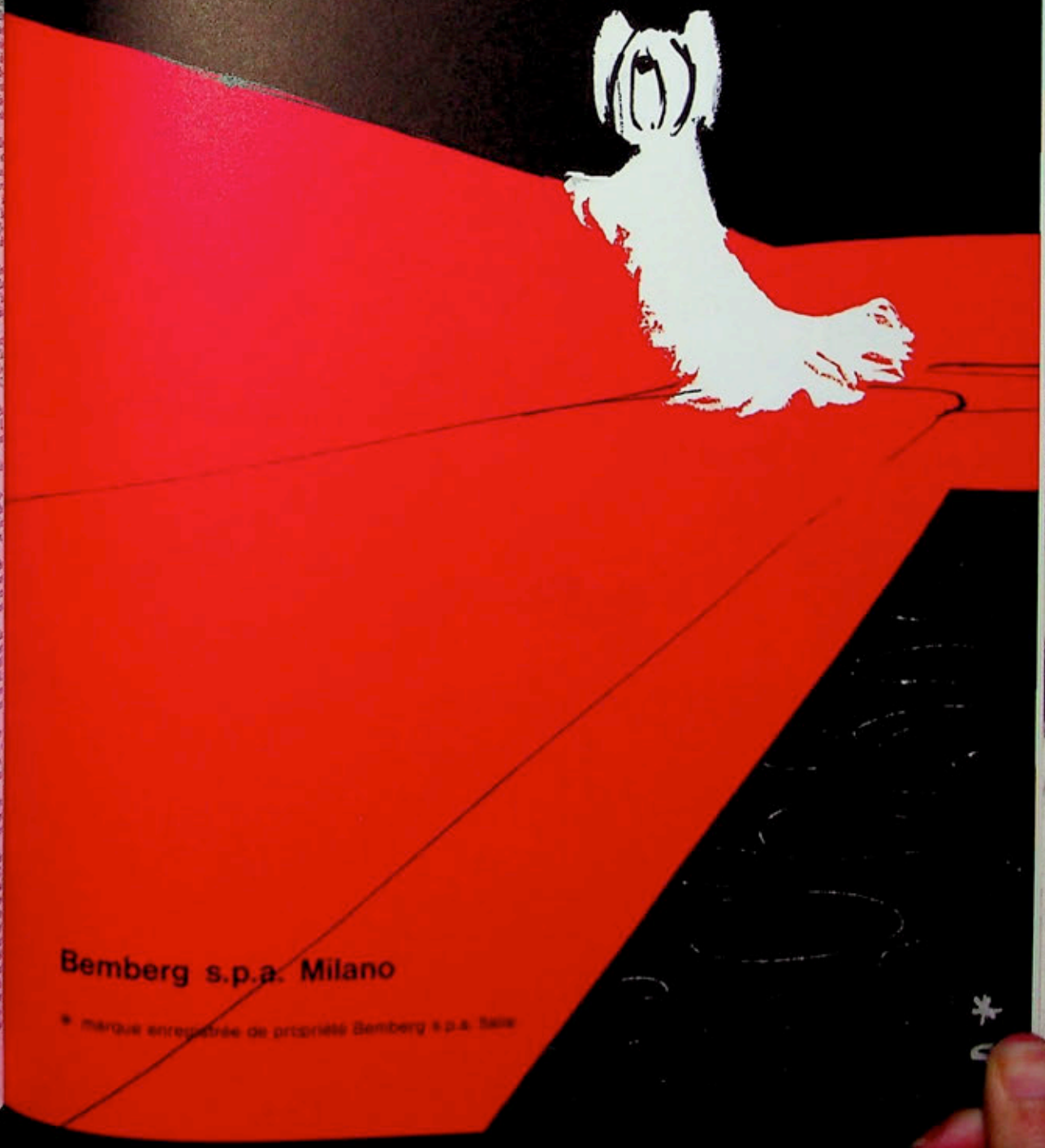
41. Louis d'Anjou possédait un reliquaire en [...] trant «Nostre Dame tenant son enfant sur [...] (De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, seconde [...] tome III, Paris, 1852, p. 203, cf. p. 221 et 225), [...] pourrait être de dérivation italienne (Naples?).

42. La Vierge à l'Enfant apparaît en demi-figure [...] trois-quarts de figure au-dessus de la lune dans les *Belles Heures* et les *Très Belles Heures*, dans les *Heures* d'Isabelle Stuart et dans celles de Louis II d'Anjou.

43. Nouveaux documents sur le tombeau de Jean [...] Berry, frère de Charles V, *Monuments Piot*, XLIX, 1[9]5[...] pp. 141-157. Par ordre de Charles VII, le trésorier [...] du Languedoc et de la Guyenne paya en 1449, 300 [...] aux héritiers de Jean de Cambrai pour le gisant. [...] 1449-1450 trois versements, totalisant 1500 livres, furent faits à un sculpteur dont le nom est laissé en blanc [...] le rôle (Bibl. Nat., ms. fr. 23259) auquel le roi avait marchandé «de parachever la sépulture». Des quarante deuillants, restent 26, les cinq en marbre, à liseré d[...] qui doivent être donnés à Jean de Cambrai, et 21 en albâtre dus à plusieurs mains, dont celles de Flamel. Le tombeau fut transféré en 1756 dans la crypte de la cathédrale, où il est resté.

Bemberg*

tissus pour ameublement



Bemberg s.p.a. Milano

* marque enregistrée de propriété Bemberg s.p.a. Italie

BOFFI

La cuisine "bellissima"

Cuisine «T 12». Créateur : Architecte Gian Casé En lamifié blanc ou sable et noyer massif plastifié

MG Publicité - C+M Argenti

MAGASINS BOFFI

PARIS : 92 bd Sébastopol, 3e - 887-10-50 • 14 rue de Lyon, 12e - 343-84-55 • 24 bd Raspail, 7e - 548-41-71
LILLE : 68 rue Esquermoise • MARSEILLE : 76 rue de Paradis • METZ : 9 rue Pasteur • TOULON : La Tour d'Ivoire
TOULOUSE : 54 rue Pharaon

CONCESSIONNAIRES « BOFFI »

AJACCIO : Barberis - 61 cours Napoléon • BEZIERS : Venture, 25 rue de la Rôtisserie • BORDEAUX : 55 cours d'Albret • BREST : 18 rue de Siam • CLERMONT-FERRAND : 8 rue Blatin • GRENOBLE : 6 rue Philis de la Charce • LE HAVRE : 122 bd de Strasbourg • LYON : 15 rue d'Algérie • MONTPELLIER : 17 bd du Jeu de Paume • MULHOUSE : 25 place de la Réunion • NANCY : 35 ter rue Saint-Nicolas • NICE : 6 rue Gubernatis • PAU : 11 rue Léon Daran • ROUEN : 30 rue Socrate • SAINT-DIE : 48 rue Thiers • SAINT-NAZAIRE : 36 rue Albert de Mun • SALON DE PROVENCE : 4 bd de la République • STRASBOURG : 48 rue du Jeu des Enfants
Siège administratif : 39 bd Georges Clemenceau, Courbevoie 92.

Demandez le catalogue en couleurs BOFFI à l'une des adresses ci-dessus (joindre 5 timbres à 0,30 F)

L'ŒIL

Bemberg*

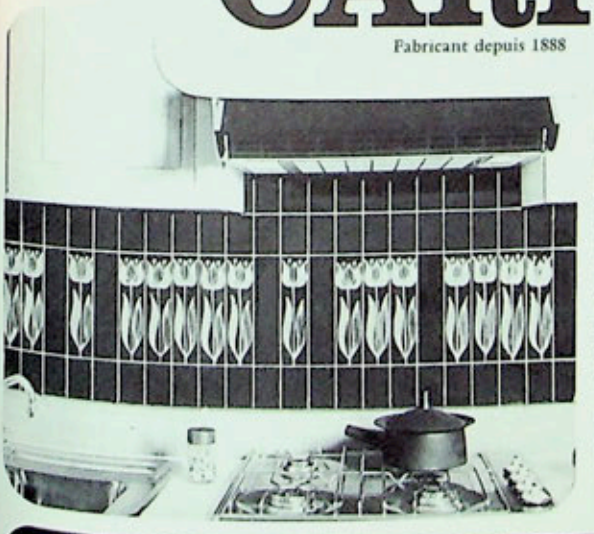
tissus pour ameublement

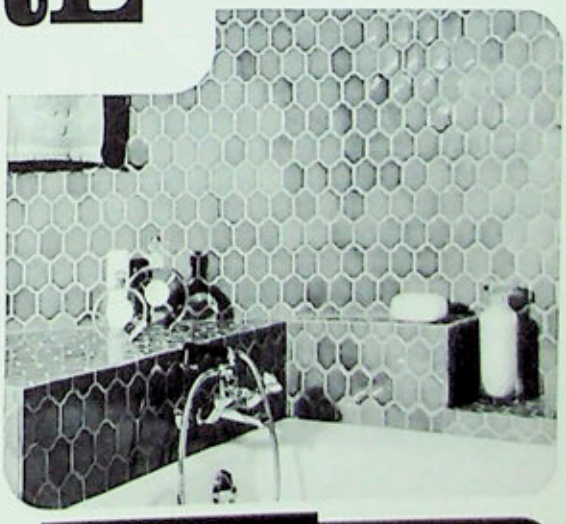
Bemberg s.p.a. Milano

* marque enregistrée de propriété Bemberg s.p.a. Italie

CARRÉ

Fabricant depuis 1888





CARRELAGES RUSTIQUES ET DE STYLE
LA TERRE CUITE DÉCORATIVE
CRÉATION DE REVÊTEMENTS CÉRAMIQUES ÉMAILLÉS
CAPRON - CARRÉ
CARREAUX DE FAIENCE ÉMAILLÉS DE PROVENCE
PROCERAM - CARRÉ

LES PRODUCTIONS CAPRON ET PROCERAM SONT DES EXCLUSIVITÉS CARRÉ FRANCE-NORD

Prospectus sur demande ou documentation complète contre 3 F en timbres-poste

Nouveau
MAGASIN D'EXPOSITION
91, QUAI DE VALMY
PARIS X^e^
ouvert tous les jours de 9 h à 18 h
samedi permanence de 9 h à 17 h

CARRÉ
131, QUAI DE VALMY - PARIS X^e^
607-03-26 et 35-56

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	OCTOBRE 1968	N° 166

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Dominique Lacarrière: pages 8, 10, 11, 12, 13, 65 à 68, 74, 77 et 79 – Archives photographiques: page 9 – Agraci: page 11 Frick Art Reference Library: page 15 Archives photographiques des Musées de Venise: pages 15, 16, 17, 18, 19, 20 et 22 Walter Steinkopf: pages 15 et 19 – Worcester Art Museum: page 18 – Leonard Card: page 19 – National Museum, Stockholm: page 21 – Rossi: page 23 – Marc Lavrillier: pages 24, 26, 28, 29, 31 et 71 à 74 – Françoise Masson: page 29 – P.U.F.-Franceschi: page 30 – Press Association Ltd.: page 38 Ezra Stoller: pages 52 et 55 à 59 – Georges Palot: pages 60 à 62 – Clari: page 74 Draeger: page 77 - Ionesco: page 79

Photographies en couleurs
Dominique Lacarrière: pages 4, 5, 6, 64 et 69 Erza Stoller: pages 53 et 54 – Georges Palot: page 63 – Marc Lavrillier: page 70 Clari: page 75 – Pierre Berdoy: page 75

Notre couverture
« L'Amour La Mourre ». Détail. Lithographie originale de Dewasne pour la deuxième « Suite Prisunic » de gravures contemporaines. (Voir page 32.)

Notre prochain numéro
Un ambassadeur amateur d'art au XVIII^e^ siècle – La bataille d'Alexandre – Un château en Berry – Pierre Bonnard dessinateur – Analyse, diagnostic et prophylaxie des chefs-d'œuvre et L'Œil du Décorateur

Abonnements
France: *Fr. 110.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.— ; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.— ; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé : $ 32.—) ; L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.— ; SEDO S. A., 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.- Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

4 La rénovation de la Grande Galerie, par Georges Bernier
14 Dessins de Pietro Longhi, par Terisio Pignatti
24 Le Mobilier des Dieux, par Pierre Verlet, conservateur en chef des Musées Nationaux
32 La deuxième « Suite Prisunic », par Jacques Putman
38 Coup d'œil sur les ventes du printemps et de l'été
L'Œil du décorateur
52 Le nouveau « showroom » de Jensen à New York
60 Rue Montmartre, l'appartement d'un designer
64 Une maison dans le Vaucluse
70 Variations en noir et blanc
74 Cuisines d'aujourd'hui

4

24

52

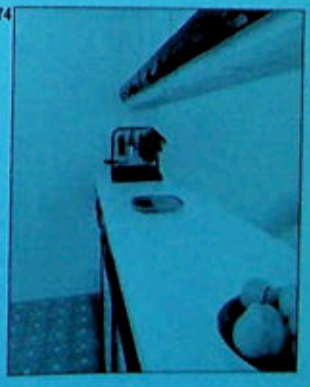
64

60

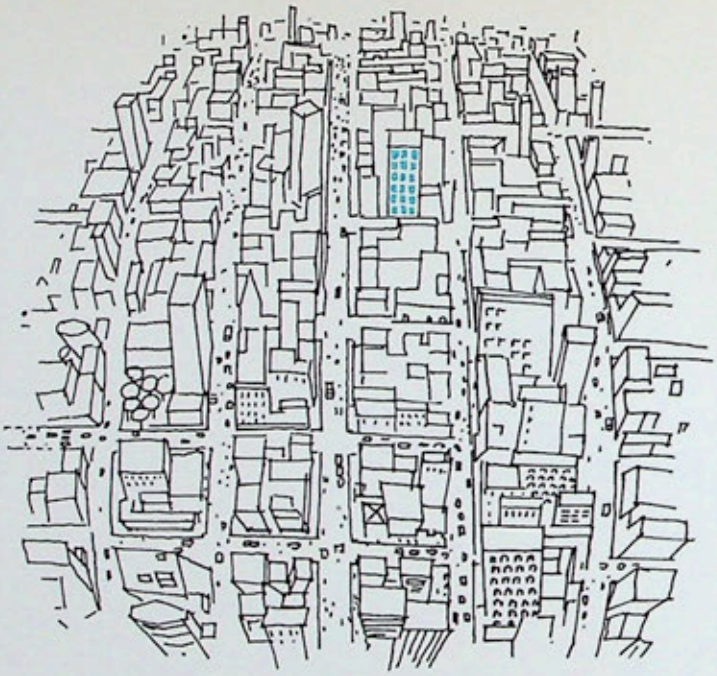
32

70

14


74

38



reconnaissable entre mille avec PARSOL

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN

DIVISION GLACES

centre de documentation : 16, avenue matignon, paris 8e - tél. : 225.99.60

conception atelier chourgnoz - G 113

Le beau, le bonheur au ras du sol.

(Un tapis en pure laine vierge embellit tout ce qu'il touche)

M.P. Quadrant

Si vous n'avez jamais vu vos meubles sur un beau tapis, vous ne les avez jamais vus. Si vous n'avez jamais marché pieds nus, chez vous, sur la douceur de la laine, vous ignorez un grand plaisir. Car un bon tapis, en vraie laine naturelle et vivante, fait la vie plus belle.

De sévères tests en laboratoire ont vérifié toutes les qualités des tapis velours 100 % pure laine vierge qui mériteront le label Woolmark : pureté, solidité, confort, isolation phonique et thermique, résistance des coloris, ininflammabilité, facilité d'entretien, traitement antimite définitif.

Choisir un tapis est une affaire sérieuse. Une affaire de bonheur. Alors, vérifiez toujours la vignette Woolmark. Vous serez sûr d'avoir un tapis 100 % pure laine vierge. Vous serez sûr de faire la meilleure des affaires.

CONTROLE WOOLMARK

PURE LAINE VIERGE

Tapis **TISCA** - Liste des dépositaires à : Woolmark, bureau ET, 23-25, avenue de Neuilly - Paris 16e

En pure laine vierge, c'est un vrai tapis. Exigez la Woolmark.

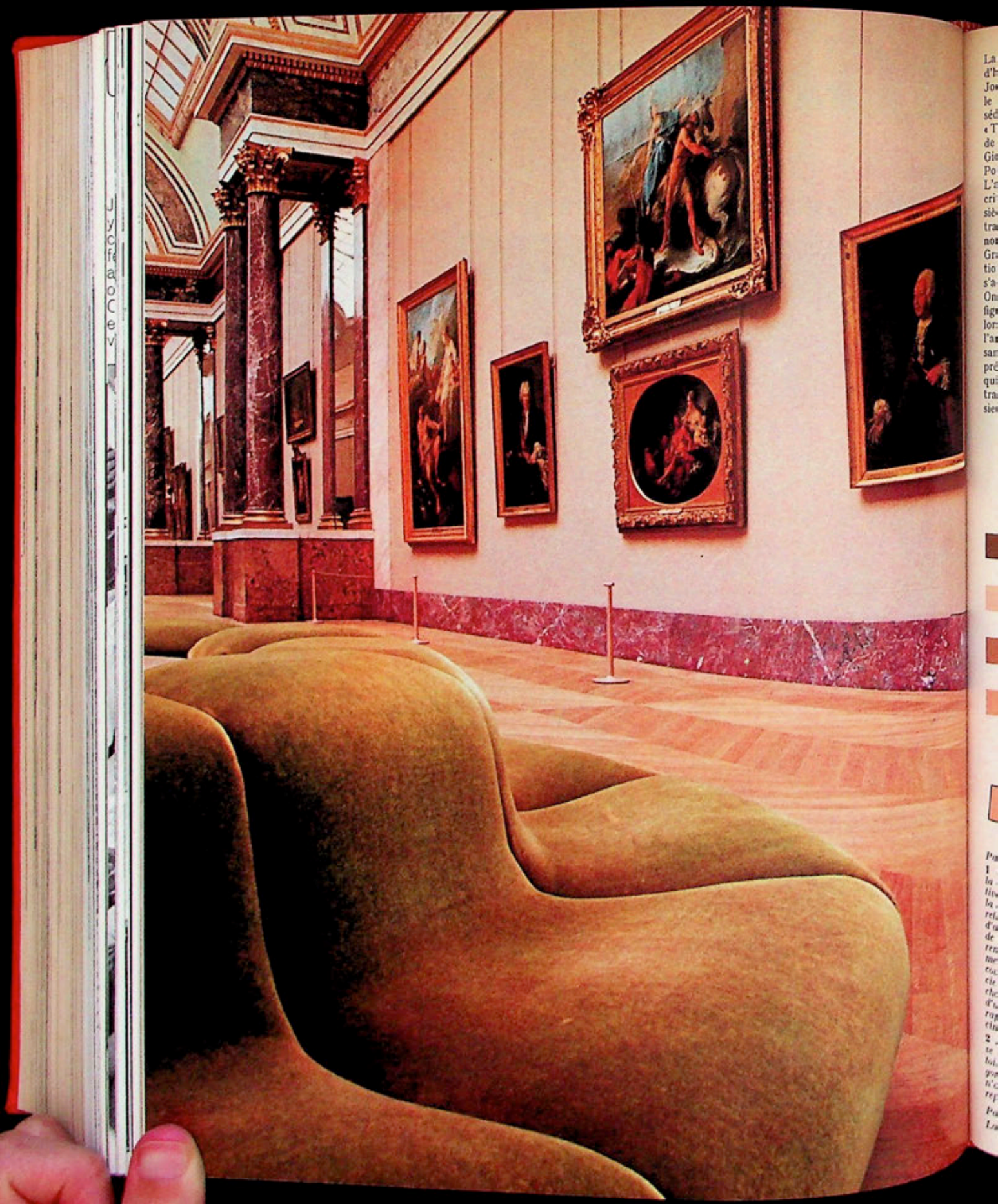
La Rénovation de

La réouverture de cette salle prestigieuse termine la première éta des

…la Grande Galerie

par Georges Bernier

…étude des longs et importants travaux qui se poursuivent au Louvre

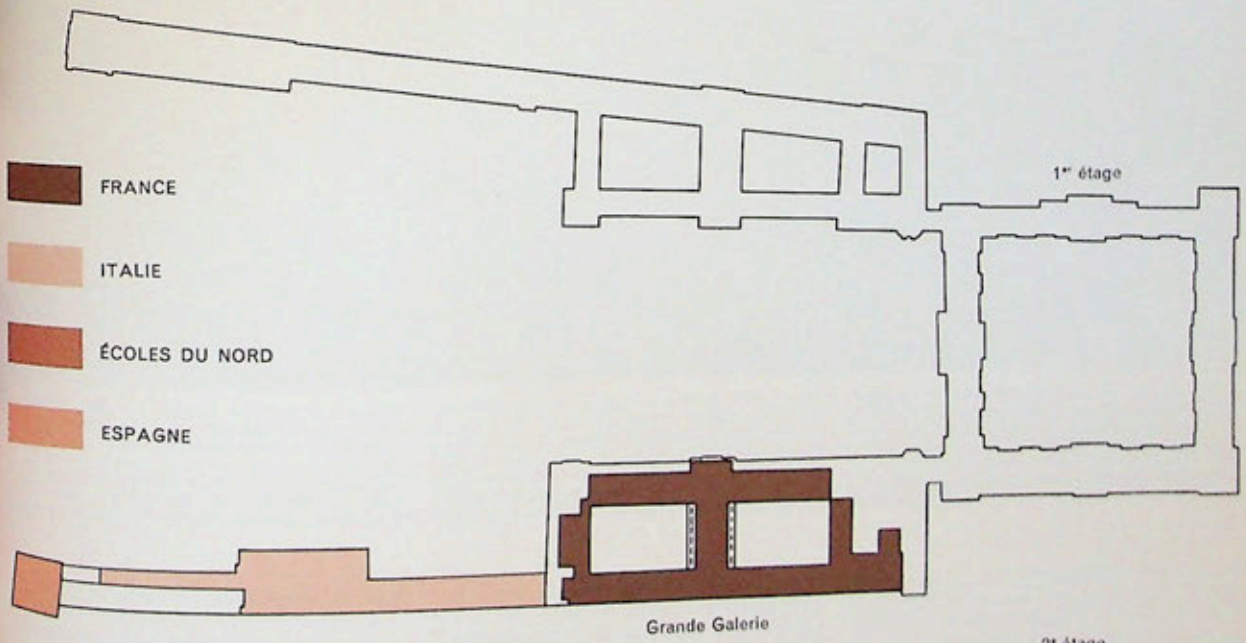


La Grande Galerie du Louvre offre aujourd'hui aux touristes qui courent y chercher la Joconde un aspect nouveau qui, d'emblée ou le premier moment de surprise passé, peut séduire, déconcerter ou convaincre: dans la « Tribune », Watteau a remplacé Léonard de Vinci; sur les cimaises éclaircies, Mantegna, Giorgione et le Corrège ont cédé le pas à Poussin, à Lebrun, à Fragonard.

L'aménagement qui vient d'être réalisé s'inscrit dans une histoire vieille déjà de quatre siècles et jalonnée de bouleversements, de transformations, de métamorphoses. Ne retenons aucun de ceux survenus avant que la Grande Galerie soit devenue salle d'exposition. C'est en 1697 qu'elle commence à s'acheminer vers sa destinée future de musée. On y installe la collection des plans en reliefs figurant les villes fortifiées du royaume. Dès lors, les principales modifications apportées à l'aménagement de la galerie sont intéressantes à connaître car elles obéissent à des préoccupations en étroit rapport avec celles qui animent les responsables actuels des travaux. En 1699, le roi autorise « ces messieurs de l'Académie » à y tenir leur salon. L'une des gravures commémorant l'événement, qui fut un grand succès, montre le long des murs entièrement recouverts de tapisseries, les peintures, alignées régulièrement sur deux ou trois rangs.

Parmi elles, des toiles d'Antoine Coypel, de Jouvenet, de Largillierre, de Blanchard, et l'autoportrait de Desportes en chasseur qu'on y retrouve aujourd'hui, à un emplacement différent il est vrai, puisque l'exposition de 1699 occupait seulement l'extrémité occidentale de la Galerie, actuellement fermée et qui sera réservée à l'école italienne. C'est le cas aussi pour le portrait de Philippe V, de Rigaud et pour le double portrait de sa mère, pour l'« Évanouissement d'Esther » de Coypel, pour le « Portrait de Raymond Finot », de Jouvenet, exposés au salon de 1704, qui a lieu lui aussi dans la Grande Galerie.

En 1777, les plans en relief dont la collection n'avait cessé de croître, émigrent aux Invalides et la création d'un Museum est décidée, pour l'exposition publique des collections royales. Un problème se pose aussitôt, celui de l'éclairage, qui restera un point crucial dans les différents agencements envisagés successivement pour la Grande Galerie. Le comte d'Angiviller, Surintendant des Bâtiments, nomme une commission qu'il charge d'étudier les projets soumis par Soufflot, De Wailly, Clerisseau, d'autres encore: tous proposent un éclairage par la voûte, tous sont refusés. D'autre part, la commission, après examen du plan de la Galerie, décide à l'unanimité qu'elle est disproportionnée, beaucoup trop longue, et qu'il faut la couper par des colonnes. Mais après s'être transportée sur place, la même commission, avec la même unanimité, déclare qu'il ne peut être question de rompre une perspective aussi imposante. Finalement, le 15 mai 1786, l'Académie d'Architecture établit que la Galerie ne sera pas coupée, qu'elle sera éclairée d'en haut par des ouvertures en forme de « carrés longs » pratiqués au sommet de la voûte, que cette voûte sera démolie et reconstruite, que la charpente en bois du comble sera remplacée par une charpente de fer, enfin que les seules parties décorées seront la voûte, la corniche et les portes fermant la Galerie à ses deux extrémités. Faute de crédits sans doute, rien n'est encore réalisé lorsque la Galerie du Museum



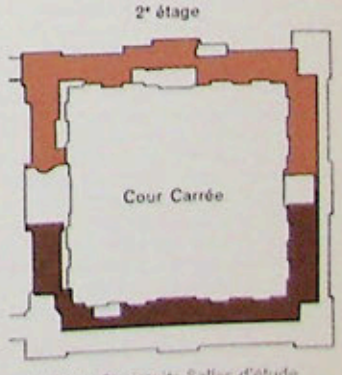
Pages 4-5 :

1. Une série de tableaux de Claude Lorrain dans la Grande Galerie rénovée. La restauration attentive dont ces toiles viennent d'être l'objet — sous la direction de M. Germain Bazin — permet d'y retrouver les subtiles variations de lumière et d'atmosphère recherchées par le peintre : effet clair de lever de soleil pour le premier tableau, « Ulysse remet Chryséis à son père » et pour le « Débarquement de Cléopâtre à Tarse » qui suit ; horizon rosé, coupé de nuages gris pour le « Campo Vacino » ; ciel enflammé du « Port de mer au soleil couchant », modulations dorées pour une autre « Vue d'un port » et pour la « Danse Villageoise ». Le rapprochement de ces tableaux sur une même cimaise permet d'utiles confrontations.

2. J. H. Fragonard : « Le Grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé ». Huile sur toile. 369 × 460 cm. Morceau de réception de Fragonard à l'Académie en 1765, ce tableau, qui n'avait pas été exposé depuis quarante ans, est reproduit ici pour la première fois en couleurs.

Page ci-contre :

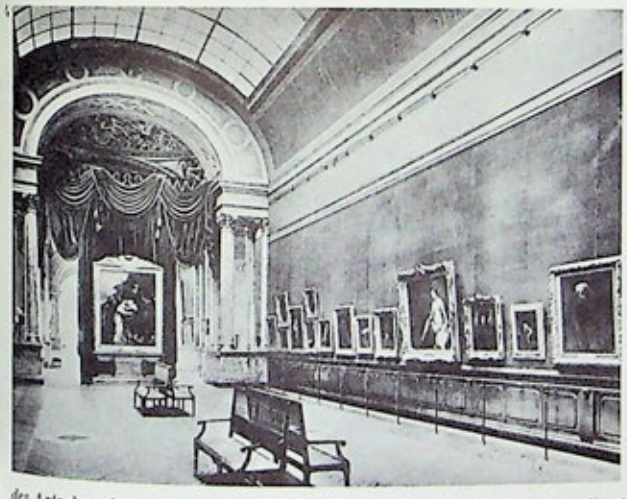
La travée photographiée ici est celle de la peinture française au milieu du XVIIIe siècle, entre Watteau et Greuze. Le choix des tableaux présentés est considéré comme définitif par les conservateurs et « l'accrochage » assymétrique est représentatif du système de présentation recherché. A gauche, un tableau peint par Boucher en 1732 et récemment restauré : « Vénus commande à Vulcain des armes pour Enée », bon exemple de composition « rocaille » en Z. Puis le « Portrait du sculpteur Galloche » par Tocqué (1734) et en pendant, celui d'Oudry par Perroneau (1753), tous deux morceaux de réception à l'Académie. « Minerve et Hercule » du très oublié Noël Hallé (au centre) fut également présenté à l'Académie et envoyé au Salon en 1748. A ce même Salon, Boucher exposait, à nouveau sur le thème de « Vénus et Vulcain », le tableau ovale qui complète la cimaise. Cet ensemble va dans le sens des regroupements logiques mis au point pour la présentation nouvelle de la Grande Galerie, au détriment parfois de la notion de « chefs-d'œuvre ». Au premier plan, un des sièges dessinés à la demande des conservateurs par le décorateur Paulin et mis au point par l'atelier de création du Mobilier National.

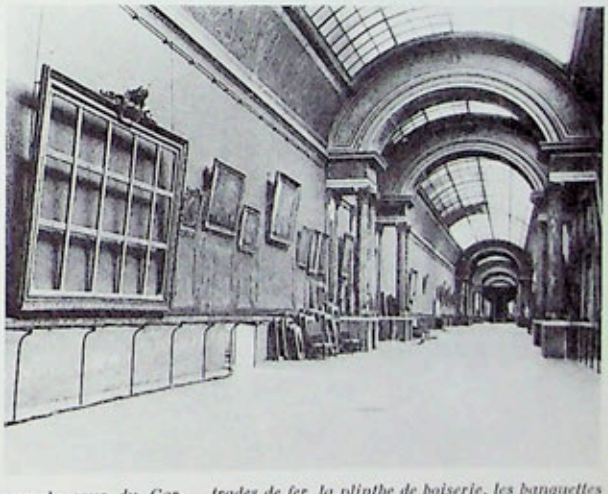


Ci-dessus : Plan de l'agencement futur du Département des peintures.

1 *Vue d'ensemble de la Grande Galerie. Le décor architectural, faisant alterner colonnes et pilastres, a été réalisé à partir de 1948 d'après un projet qu'avait ébauché le peintre Hubert Robert, 150 ans plus tôt. (Voir page ci-contre.) Les murs viennent d'être repeints dans un ton mastic clair. Au centre, l'un des sièges créés par Pierre Paulin et le Mobilier National.*
2 *Hubert Robert exposa au Salon de 1796 ce « Projet pour éclairer la Galerie du Museum ». Rien ne fut réalisé à l'époque. Mais le décor qu'il avait imaginé a inspiré la rénovation de la Grande Galerie décidée à la veille de la dernière guerre. La solution proposée par le peintre pour le percement de la voûte a suggéré la mise en place des arcs doubleaux qui ont permis de rompre la redoutable monotonie de la verrière de Lefuel (fig. 4 et 5).*
3 *Constant Bourgeois : « La Grande Galerie en 1791 ». Francfort, Institut Staëdel. En 1791, l'Académie avait décidé que le Museum Central*

Central des Arts est ouverte au public, le 10 août 1793, pour les fêtes de la République. Une toile d'Hubert Robert, qui en a conservé le souvenir, montre la perspective de la Grande Galerie rythmée par les hautes fenêtres donnant d'un côté sur la Seine, de l'autre sur la rue des Orties et la cour du Carrousel. Des statues et des vases sont disposés dans l'axe central. Les murs et la voûte ne comportent aucun décor. En 1796, la galerie est fermée pour trois ans. Il faut peindre les murs, poser un parquet, puis restaurer le tout, y compris les tableaux, après les dégâts causés par la fumée des lampes, la graisse et la boue, au cours du banquet offert au Premier Consul après les victoires de l'armée d'Italie. Les travaux sont encore retardés par l'arrivée des peintures prises en Italie, immenses toiles qu'on ne pouvait dérouler et mettre sur châssis ailleurs que sur le parquet de la Galerie. La première partie de celle-ci est rouverte le 7 avril 1799. Un dessin à la sépia de Constant Bourgeois (Musée du Louvre) en montre l'état à cette époque: les tableaux flamands du XVII^e^ couvrent entièrement les murs et les embrasures des fenêtres, mordant même sur la corniche et le départ de la voûte. Celle-ci est toujours sans décor, et sans ouverture. Pourtant le projet d'éclairage par le plafond reste à l'ordre du jour. En 1796, Hubert Robert, nommé l'année précédente à la Conservation du Museum des Arts, expose au Salon un tableau que le livret décrit ainsi: « Projet pour éclairer la Galerie du Museum par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation de ce local » (fig. 2, page 9).
En 1803, le Museum Central des Arts, fabuleusement enrichi par les conquêtes du Premier Consul, devient le Musée Napoléon. Dès son avènement, l'empereur décide de le transformer. L'architecte Raymond, puis Percier et Fontaine, ont pour tâche de résoudre enfin le problème de l'éclairage et de créer un décor dans l'immense nef. Vivant Denon préconise la condamnation des 92 fenêtres et un éclairage entièrement zénithal. Cette solution augmente sensiblement la place disponible pour les tableaux, mais les architectes font prévaloir un projet moins radical: « La Grande Galerie sera divisée en neuf travées, éclairées alternativement par des jours de haut... et par des croisées de côté qui laissent jouir de la vue du quai et du Carrousel... » Le cadre devient somptueux et l'accumulation des chefs-d'œuvre éblouissante. Les écoles françaises, flamandes et italiennes se succèdent travée après travée. La partie la plus proche du Salon Carré est réservée au XVII^e^ siècle français. On y trouve, comme aujourd'hui, La Hyre et Valentin, Vouet, Lebrun, Le Sueur, Claude et Poussin surtout. L'accrochage très dense, en faveur à l'époque, permet de montrer un nombre considérable de toiles. Plus confus et moins systématique, l'entassement n'en devait pas moins donner une image alors impressionnante de l'école française. La place qui lui est réservée s'accroît encore lorsque la chute de l'Empire amène la restitution aux alliés d'une partie des tableaux flamands et italiens prélevés comme « butin de guerre ».





des Arts devrait être éclairé par la voûte. Ce dessin montrant une ouverture carrée dans le plafond, conserve peut-être le souvenir d'essais pratiqués en ce sens à l'époque. Pourtant, au moment de l'inauguration du Musée, en 1793, et jusqu'au XIX^e siècle, la galerie était éclairée uniquement par les 92 fenêtres, donnant d'un côté sur la Seine, de l'autre sur la cour du Carrousel.

4 La Grande Galerie en 1909. Salle Rembrandt. Sur les murs, les accumulations de tableaux qui étaient de règle au XIX^e siècle ont disparu. Entre les travées flamande et hollandaise, on a placé une draperie pour rompre la perspective. Les balustrades de fer, la plinthe de boiserie, les banquettes cannées donnent à la galerie un aspect bien différent de celui qu'elle présente aujourd'hui.

5 La Grande Galerie pendant la guerre 1914-18. Les tableaux importants ont été évacués. Seuls subsistent sur les murs des œuvres mineures et des cadres vides.

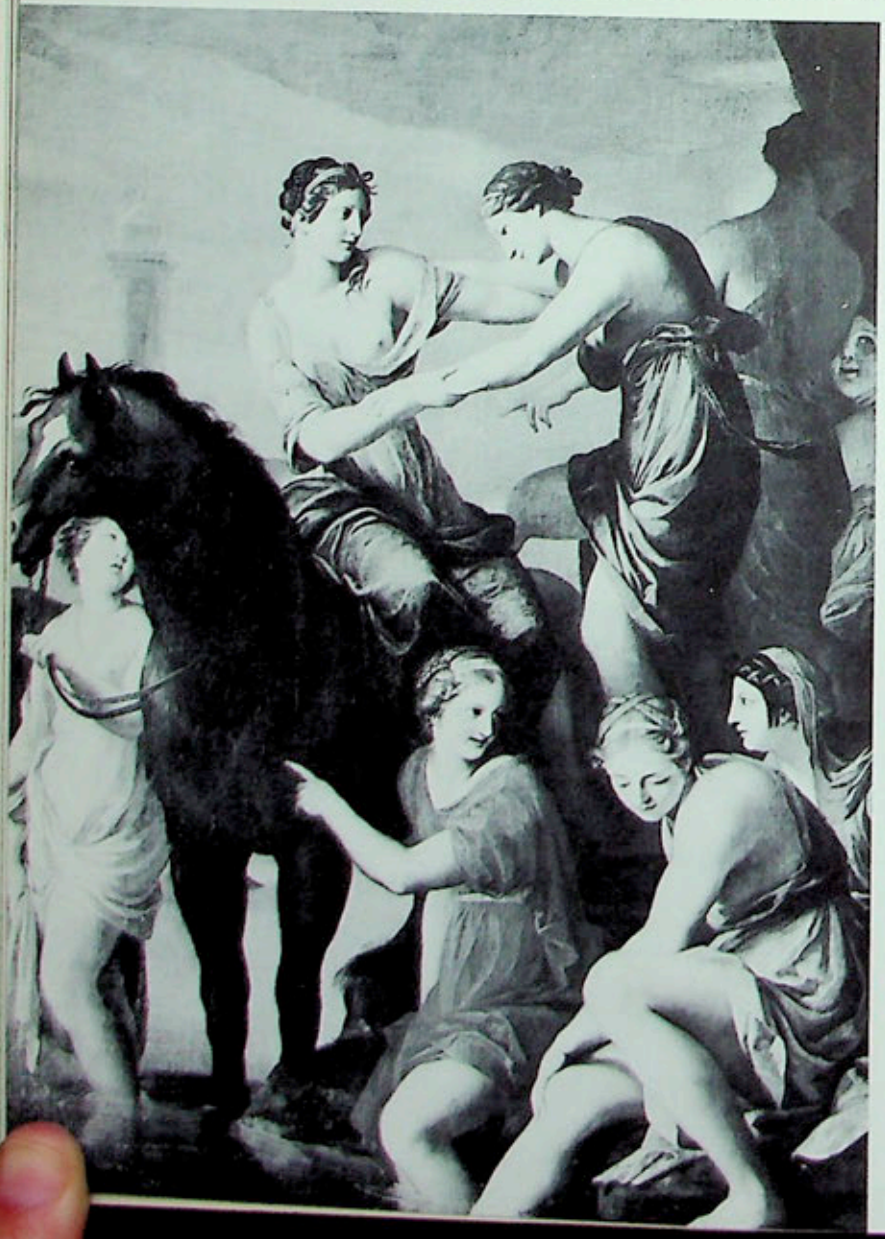
En 1830 et en 1848 la galerie est brièvement envahie par les émeutiers qui n'y font guère de dommages. Le calme revient, mais d'importants changements interviennent dans la présentation des toiles. Les tableaux français des XVIII^e et XIX^e siècles quittent la Grande Galerie. L'école italienne en occupe les deux premières travées. La « Tribune » accueille les peintres allemands. Viennent ensuite les Flamands, les Hollandais, et la peinture française jusqu'au XVII^e siècle inclus. Puis le Comte de Nieuwerkerke, nouveau directeur du musée, s'attaque à son tour à la question de l'éclairage, les ouvertures latérales, ménagées par Percier et Fontaine dans une partie de la Galerie étant jugées insuffisantes. L'architecte Duban établit en 1850 le plan d'une percée au sommet de la voûte qui sera réalisée en 1856, par Lefuel. Celui-ci ménera de front les nouvelles constructions du Louvre et la transformation du décor de la Grande Galerie: une tenture rouge couvrira les murs jusqu'à la voûte, qui s'orne de rinceaux noir et or autour du chiffre impérial. Lefuel s'attaque ensuite à l'extrémité de la Galerie qu'il faut réparer: il la reconstruit entièrement. Enfin, en 1864, pour créer, plus près des Tuileries, une nouvelle Salle des Etats, il coupe allègrement la Grande Galerie à la moitié de sa longueur, créant une rupture d'autant plus irrémédiable qu'il abaisse considérablement le niveau du plancher pour l'accorder à celui des Tuileries.

La Galerie est épargnée par le feu en 1871 et, vers la fin de l'année, les travaux reprennent dans la partie transformée par Lefuel. Celui-ci aménage à la hauteur des guichets du Carrousel deux rotondes à coupoles, ornées de sculptures de Carrier-Belleuse. Les tableaux flamands et hollandais prennent place dans les nouvelles travées, sous la voûte où les attributs républicains se substituent aux abeilles impériales. Les remaniements qui surviennent ensuite concernent exclusivement la répartition des tableaux entre les différentes salles du Louvre. En 1900, les Primitifs français quittent la Tribune pour une salle du Louvre de Napoléon III. Vingt-trois tableaux de Raphaël et de ses élèves les remplacent. L'accrochage est peu à peu allégé. En 1908, des tentures séparent les travées flamandes et hollandaises (voir fig. 4, page 9). La guerre de 1914 vide la Grande Galerie de ses œuvres majeures. On y laisse les cadres et les toiles de moindre importance... (voir fig. 5, page 9). En 1918, les tableaux rapatriés font l'objet d'une nouvelle disposition. M. Jean Guiffrey, conservateur des peintures, et son adjoint Paul Jamot conçoivent la « Tribune » comme un lieu privilégié, à demi fermé par des tentures « où dans un petit nombre de chefs-d'œuvre assemblés règnent l'affinité avec la diversité, l'égalité avec la souveraineté ». On songea à y présenter la « Vénus de Milo » en face de « La Joconde » qui serait flanquée des « Esclaves » de Michel-Ange placés sur des socles très bas. Une photographie atteste que les « Esclaves » furent effectivement présentés dans la « Tribune », mais le résultat fut décevant. On retint seulement, avec le principe de la « Tribune », celui d'associer peintures et sculptures. Pen-

1 *Nicolas Poussin : « Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur ». Huile sur toile. 201 × 242 cm. Cette grande composition, caractéristique de la période baroque de Poussin, a été peinte à Rome en 1629 et acquise du duc de Richelieu en 1665 pour la collection du roi. Sortie momentanément des réserves en 1960, lors de l'exposition Poussin, elle ouvre maintenant le « circuit des chefs-d'œuvre » français de la Grande Galerie.*

2 *Louis Le Nain : « Réunion d'amateurs ». Huile sur toile, 116 × 146 cm. Le tableau attribué d'abord « aux Le Nain », entra au Louvre en 1892 et y fut exposé comme œuvre de l'école hollandaise. Il fut ensuite donné à Mathieu Le Nain (1924), puis à son frère Louis par Mr. Charles Sterling en 1957 : la qualité du modelé, les nuances des blancs et des gris, restituées par un nettoyage attentif, ainsi que la composition en frise, se retrouvent dans les scènes paysannes, de Louis Le Nain, accrochées aujourd'hui sur la même cimaise.*

3 *Nicolas Régnier : « La Diseuse de Bonne Aventure ». Huile sur toile. 127 × 150 cm. La première travée de la Grande Galerie réunit, face à « L'Apparition de la Vierge à saint Jacques » de Poussin (page ci-contre), quelques œuvres des peintres français qui travaillaient à Rome vers 1620. Nicolas Régnier fut l'un d'entre eux ; il fréquenta les Caravagesques, Manfredi surtout, auquel la « Diseuse de Bonne Aventure » était d'ailleurs attribuée jusqu'à ce que Roberto Longhi la rende à Régnier, en 1943.*



dant un temps, deux bustes de la Renaissance florentine prirent place près de la Joconde. L'école italienne occupait la majeure partie de la Galerie dédiée à « l'âge d'or des écoles étrangères », les tableaux espagnols, flamands et hollandais occupant les dernières travées. A peine cette remise en ordre est-elle achevée que s'ébauche un plan général d'aménagement et d'expansion du Louvre, visant à regrouper dans des salles voisines les collections des différents départements jusqu'alors dispersées dans plusieurs parties et plusieurs étages du palais. Henri Verne, directeur des Musées Nationaux, et Jacques Jaujard, secrétaire général puis sous-directeur des musées, préconisent l'évacuation des sculptures au rez-de-chaussée de l'aile sud, et le regroupement des peintures dans la Grande Galerie jusqu'au Pavillon de Flore qui devrait être libéré, ainsi que dans les salles attenantes du Nouveau Louvre et enfin, au deuxième étage, dans les quatre ailes entourant la Cour Carrée: c'est exactement la répartition prévue actuellement et déjà partiellement réalisée. Le projet de 1929 conclut en outre une extension future du département des peintures, au second étage dans l'aile nord du Louvre, après évacuation du Ministère des Finances. Le projet de 1929 suscite, comme les précédents, l'intérêt, les discussions, les suggestions. Marchand célèbre et directeur de la Gazette des Beaux Arts, Georges Wildenstein, en 1930, entreprend auprès des directeurs et conservateurs étrangers une série d'enquêtes sur toutes les questions d'organisation des musées: encombrement, éclairage, publicité. Dans ses conclusions il insiste sur deux points: 1) la nécessaire division en deux des collections, un « musée des chefs-d'œuvre », destiné au public, un « musée d'études », pour les chercheurs, les savants, les historiens d'art, selon le parti préconisé à l'époque par Salomon Reinach; 2) la création indispensable d'un musée de l'école française, groupant uniquement des œuvres originales, des chefs-d'œuvre de premier plan, mais associant « les objets de toutes sortes, les arts majeurs comme les mineurs », pour frapper et séduire le public. Où peut-on réaliser un tel programme? « Peut-être dans le Louvre actuel, à la condition d'expulser le Ministère des Finances et à la condition de ne garder que la façade et de procéder à un réaménagement intérieur total, peut-être dans les Tuileries rebâties, plus utilement encore dans des constructions neuves... » Des salles annexes, réservées aux collections léguées en bloc, avec interdiction d'en disperser les éléments, se grefferaient sur le circuit principal. Maintenues dans leur intégralité, elles constitueraient un « musée du goût » reflétant les variations de la sensibilité, des curiosités, des principes, qui guident, selon les époques, le choix des collectionneurs. Publiées dans les « Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts », également édités par Georges Wildenstein, les conclusions de cette enquête trouvent un écho, au cours des années suivantes, dans les articles consacrés aux travaux du Louvre peu à peu réalisés selon le plan de 1929.

En 1937, René Huyghe, devenu conservateur en chef du Département des peintures, s'attache à renouveler le décor de la Grande Galerie et la disposition des tableaux. Les murs dégagés des entassements de jadis, apparaissent maintenant singulièrement dénudés. (Suite p. 46)

1. W. Homer : « Copistes dans la Grande Galerie ». *Harper's weekly, 1868.*
2. Jaques Stella : « Clélie passant le Tibre ». Huile sur toile. 136 × 101 cm. Ce tableau, sans doute la plus belle œuvre du peintre, est un parfait exemple de la tendance la plus classique de la peinture parisienne autour de 1650. A ce titre il a été ramené du Palais de Fontainebleau où il avait été envoyé sous l'Empire, au Louvre pour être placé dans la Grande Galerie.
3. Le « Gilles » de Watteau, qui remplace aujourd'hui la Joconde dans la Tribune de la Grande Galerie, a été peint, sans doute vers 1721, comme enseigne pour le Théâtre de la Foire. Il entra au Louvre en 1869, avec la donation La Caze, en même temps que les deux Fragonard accrochés près de lui. Une inscription ancienne au dos de ces deux toiles indique qu'il s'agit du portrait de l'abbé de Saint-Non et de celui de son frère, M. de La Bretèche, l'un et l'autre peints « par Fragonard, en 1769, en une heure de temps ».
4. Jean-Baptiste Oudry : « Basse, cahier de musique et épée ». Huile sur toile. 122 × 156 cm. Signé et daté 1734. Cette toile appelée sans doute à constituer un devant de cheminée paraît avoir été coupée. Sa mise en page intéressante, le fait qu'elle est signée et datée, ont paru justifier sa présence dans la Grande Galerie, puisque le Louvre n'a pas la chance de posséder d'œuvres comparables au fameux « Canard blanc » de la collection Sassoon, à Londres.

LES DESSINS DE

par Terisio Pignatti

1 *Pietro Longhi: Etude pour « La déclaration ». Dessin au fusain rehaussé de blanc. 280×385 mm. Venise, Musée Correr.* **2** *« La déclaration ». Gravure de J. Flipart, d'après Pietro Longhi.* **3** *Pietro Longhi: « Réunion de famille ». Huile sur toile, 61×49 cm. Londres, The Hallsborough Gallery.*

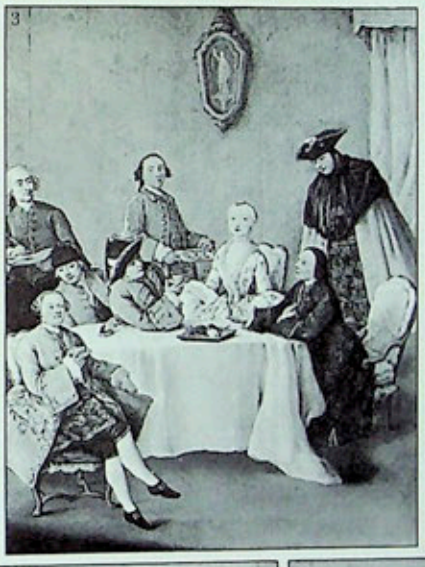
Après les grandes expositions de Canaletto et de Bellotto, de Jacopo Marieschi et de Francesco Guardi, un autre peintre de la réalité attend son tour à Venise: Pietro Longhi. Pourquoi donc cet artiste a-t-il été délaissé jusqu'à maintenant? A bien des égards, il est peut-être celui dont le nom, plus que tout autre, résume l'image du XVIII[e] siècle vénitien, de cette époque inoubliable dans l'histoire de la prestigieuse cité. Peintre de mœurs, chroniqueur fidèle de la noblesse vénitienne et de sa façon de vivre, il était traité d'égal à égal par des écrivains comme Goldoni et Gaspare Gozzi, tandis que des critiques comme Mariette et les Goncourt l'ont comparé à Watteau. Aujourd'hui, sa renommée est solidement établie et ses œuvres figurent dans tous les musées du monde, tandis que les prix atteints récemment en ventes publiques par ses peintures le placent au même rang que les maîtres les plus recherchés.

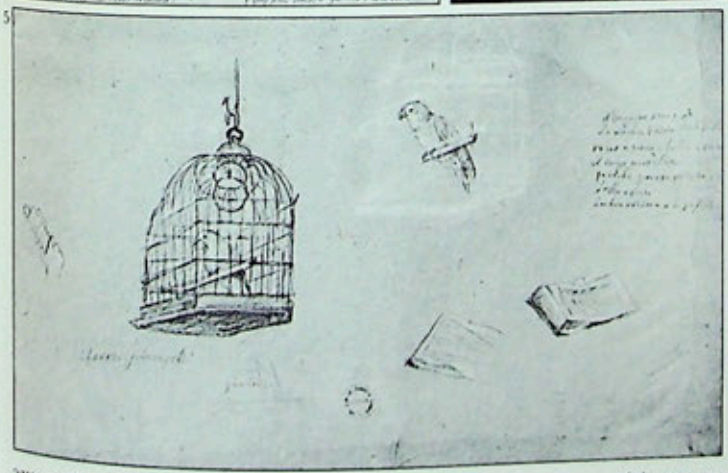
Il apparaît ainsi que le catalogue raisonné de Longhi, tout récemment publié par les Editions d'Art Alfieri à Venise, vient à son heure (T. Pignatti: *Pietro Longhi*, 444 p., 493 ill. et 24 pl. coul.), c'est-à-dire au moment précis où les recherches philologiques des vingt dernières années et l'intérêt critique ont créé une situation culturelle dans laquelle l'artiste s'impose finalement comme un fait historique bien défini.

L'œuvre peint de Pietro Longhi (1702-1785), catalogué dans un *corpus* de 225 œuvres, offre des sujets et des caractères remarquablement constants. Après quelques vaines tentatives dans le genre de la « peinture d'histoire », Longhi, vers 1740, passe aux petites scènes populaires inspirées de la manière de Crespi, dont il avait été l'élève à Bologne. Un contact ultérieur avec les « conversations pieces » anglaises et françaises l'incline ensuite vers une sorte de « portrait social » de Venise, abordé dans l'optique même des familles patriciennes

PIETRO LONGHI

4 *Luca Carlevaris : « Gentilhomme ». 205×150 mm. Venise, Musée Correr.* 5 *Pietro Longhi : « Le perroquet ». 285×426 mm. Venise, Musée Correr.*
6 *Pietro Longhi : « Etude pour un serviteur ». 313×449 mm. Berlin, Kupferstichkabinett.*





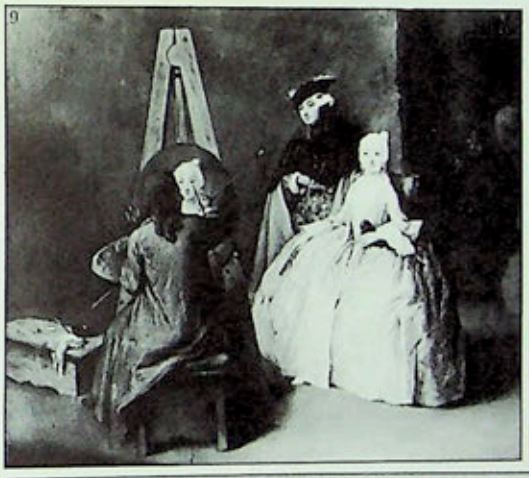
auxquelles l'artiste restera fidèle toute sa vie. Tout en élaborant un style personnel par les choix des thèmes et de la forme d'expression, Longhi n'est pas pour autant insensible aux formes plus raffinées d'une certaine peinture d'inspiration « rocaille », entre Rosalba et Amigoni, dont il assimile les tonalités délicates et la touche raffinée. C'est vers 1750 que se définit le style propre de Longhi, dans un réalisme subtil mais débonnaire, où l'ironie de Goldoni et la veine ingénue de la poésie populaire se mêlent à une authentique intuition poétique. Ses couleurs, parfois visiblement retouchées d'un pinceau presque trop délicat, évoquent non sans poésie un monde aristocratique et fastueux mais appauvri et rendu plus humain, un monde formaliste, mais considéré d'un œil quelque peu ironique qui, à la fin de sa carrière, se tourne délibérément vers la bourgeoisie. La « galerie de caractères » de Pietro Longhi se charge ainsi d'une signification réaliste unique en son genre, qui reste, parallèlement à celle des « vedutisti », un incomparable document sur le XVIII[e] siècle vénitien.

Il est curieux de constater que l'art de Pietro Longhi, le plus vénitien des Vénitiens, qui durant les 50 années de sa carrière ne s'est jamais éloigné de la lagune, apparaît aux yeux du critique averti comme un phénomène lié au départ à une culture non vénitienne. C'est ce que montre tout d'abord l'étude de ses dessins, qui constituent un corpus graphique véritablement unique. Lorsqu'on examine les 164 feuillets autographes de Pietro Longhi — dont beaucoup comportent des dessins au verso — conservés pour la plupart au Musée Correr de Venise (139), au Cabinet des Estampes de Berlin (9), à la Morgan Library (2), au British Museum, à la Galerie de l'Académie et dans quelques autres musées ou collections privées, il est impossible d'échapper au sentiment d'un univers

7 G. P. Panini: « Dame à l'éventail ». 225×190 mm. Londres, British Museum. *8 Pietro Longhi: Etude pour « L'atelier du peintre ». 293×433 mm. Venise, Musée Correr.* *9 Pietro Longhi: « L'atelier du peintre ». Huile sur toile, 38×51,5 cm. Londres, collection particulière.*

figuratif à l'écart des lignes majeures de l'art graphique vénitien et même italien de l'époque. Les documents contemporains font de Longhi un élève de Balestra, mais on ne retrouve à peu près rien de l'académisme très romanisant, très élaboré, de celui-ci dans ses dessins toujours exécutés d'après nature et sans aucun caractère idéalisé ou formaliste. Longhi passe également pour avoir été l'élève de Crespi, mais la grande tradition bolonaise issue des Carraches a laissé bien peu de traces dans ses pages de jeunesse, qui sont des préparations pour des tableaux dans le genre populaire de Crespi. Lorsque Longhi adopte ensuite une nouvelle manière, entièrement tournée vers la peinture de la société qui l'entoure, c'est précisément la linguistique des dessins qui permet de déceler la formation non vénitienne de sa culture picturale. Les dessins de Longhi ont certes un caractère d'originalité absolue. Ce sont avant tout des pages d'album exécutées d'après nature, pleines de détails répétés, repris patiemment jusqu'à leur aboutissement parfait. Ils portent parfois des annotations sur les couleurs, les matières, les vêtements et les meubles. Contrairement à la plupart de ses contemporains vénitiens, Longhi dessine d'après nature, dans une intention « documentaire »; de même, toute sa peinture sera documentaire et réaliste. Une « Conversation familiale », aujourd'hui à la Galerie Hallsborough de Londres (fig. 3), le montre même, carnet en main, au milieu des patriciens prenant le café: comme un photographe fidèle, chroniqueur infatigable des mœurs et des modes de la société. La technique, elle aussi, diffère radicalement de celle des Vénitiens contemporains: Longhi préfère le fusain ou la mine tendre, il s'applique aux effets lumineux obtenus par des rehauts de blanc contrastant sur le papier brun ou gris-bleu. La ligne court en traits fragmentés mais précis et définit

10 *J. Audran, d'après Watteau : Gravure du recueil intitulé « Figures de différents caractères », publié à Paris entre 1726 et 1728.* 11 *J. A. Watteau : « Etude pour un acteur ». 270×312 mm. Paris, Musée du Louvre.*

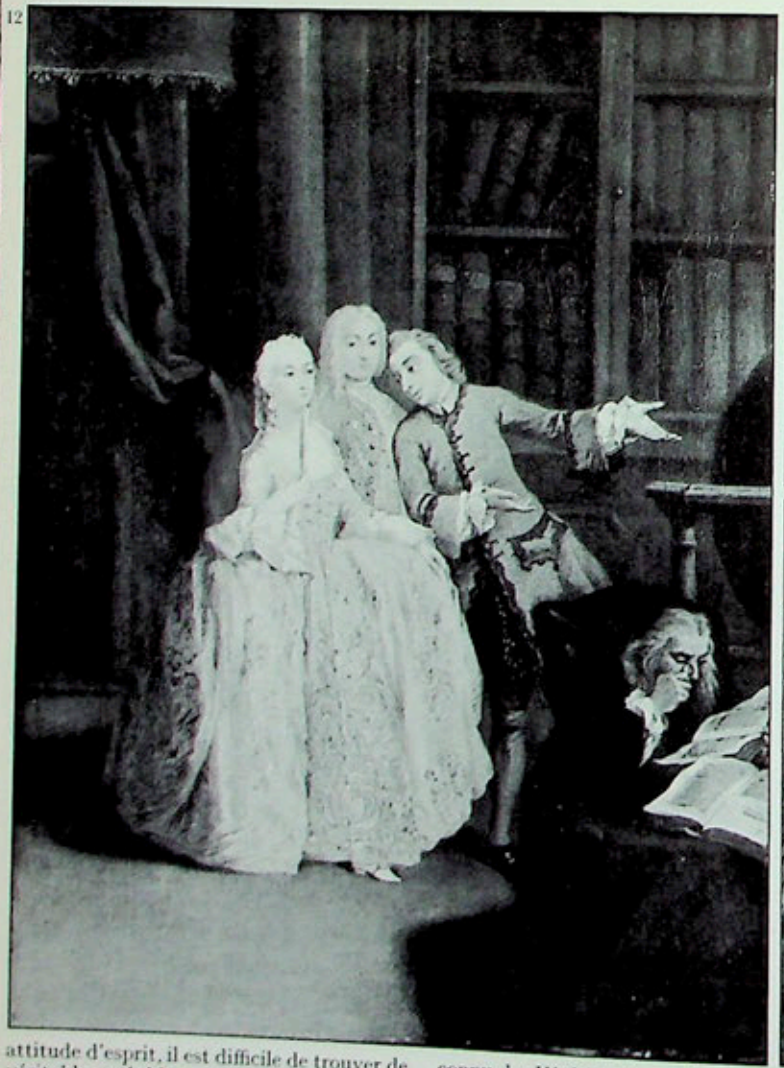


rapidement les figures, avec de fréquents repassages au caractère nettement chromatique. Parfois, une sorte de nuance ombrée, obtenue en retravaillant au fusain ou au blanc de céruse, crée un relief plastique analogue à celui qu'obtiennent les pastellistes en frottant le bout du doigt sur leur dessin. Longhi apparaît ainsi comme un « graphique » authentique. En cela précisément il diffère des Vénitiens: ceux-ci en effet, même lorsqu'ils dessinent abondamment, comme Tiepolo ou Piazzetta, restent toujours des peintres ayant adopté, occasionnellement, une autre technique. Longhi au contraire « écrit », annote patiemment, construit la figure par éléments, l'analyse dans le détail; et tout cela non seulement pour mieux préparer ses tableaux, mais surtout pour parfaire cette conquête de la réalité qui le fascine. Une telle attitude fait de lui un illuministe plutôt qu'un adepte des mythes « rocaille » déclinant de la première moitié du siècle. Certaines annotations étonnamment justes et précises, figurant à côté de ses dessins, trahissent essentiellement un amour du vrai qui, sur le plan spirituel, est un phénomène tout à fait inédit à l'époque. Voilà celle du perroquet qui est déjà tout un poème: « Il grugnetto oscuro, la machia sin sotto il collo gialla, rosso a torno a l'occhio e scuro, il corpo verdolin, qualche peneta roseta, su, zalla abasso, l'occhio rosetto e la pupilla nera » (le bec foncé, tache jaune jusque sous le cou, le tour de l'œil rouge et foncé, le corps vert clair, quelques touches rosées en haut, jaune en bas, l'œil rosé et la pupille noire) (fig. 5). Ou l'autre, inédite, sur un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin représentant un domestique (fig. 6): « Camisiola zala; bragon blu scuro, calza bianca, fibia argento » (chemise jaune, pantalons bleu foncé, bas blancs, boucle d'argent).

Même parmi les artistes les plus proches de lui par le choix de leurs sujets ou par leur

12 *Pietro Longhi: « La visite à la bibliothèque ». 59×44,5 cm. Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts (Etats-Unis).* 13 *Esquisse pour « Le réveil du chevalier ». 271×418 mm. Venise, Musée Correr.* 14 *Pietro Longhi: « Un poète récitant ses vers ». 345×417 mm. Venise, Musée Correr.*

12



13

16

17

attitude d'esprit, il est difficile de trouver de véritables précédents vénitiens aux dessins de Longhi. Peut-être, ainsi que l'a proposé Aldo Rizzi, une certaine tendance à voir la réalité « à travers l'album » lui est-elle venue de Luca Carlevaris, attentif à représenter navires et matelots dont il anime ensuite ses peintures. Dans les carnets conservés au Musée Correr surtout, on trouve nombre de dessins à la mine de plomb, assez proches par leur thème. Quant au style même des dessins, on ne peut guère lui trouver d'antécédent direct, tant la touche en est différente. De même, dans les carnets romains de Panini (fig. 7), un autre artiste bien connu des Vénitiens (rappelons ses rapports avec Canaletto dès 1720), les analogies ne manquent pas avec le réalisme de Longhi, avec son attitude d'observateur attentif. Mais le jeu du crayon est plus minutieux, formellement plus recherché, lié à un « métier » qui, chez Longhi, cède toujours la place à une poésie plus spontanée.

On peut noter, par contre, une véritable parenté de style avec le dessin français, celui de Watteau et de ses émules, jusqu'à Chardin: rapport assez net pour n'avoir pas échappé à un connaisseur comme Mariette qui le souligne dans ses annotations remontant au milieu du XVIII[e] siècle. En 1854-1856 à Venise, les frères Goncourt, visitant le musée Correr, virent des dessins de Longhi dans le bureau du directeur et notèrent eux aussi les mêmes hachures, la même manière de poser les ombres que chez Watteau et Lancret. Mais il est ici nécessaire d'élargir et d'approfondir le problème. L'évolution stylistique de Pietro Longhi qui, vers 1740, se consacre entièrement au genre de la « conversation piece » est due, j'en suis persuadé, à un fait précis, à une inspiration directe. Comme l'a suggéré Rodolfo Pallucchini, l'intermédiaire entre la peinture française et Longhi pourrait avoir été Joseph Flipart. Cet artiste encore myste-

15 *Pietro Longhi : « Un poète récitant ses vers ». Huile sur toile, 48×61 cm. Port Sunlight, coll. Lady Lever.* 16 *L. Cars : Gravure illustrant « Les femmes savantes », dans l'édition des Comédies de Molière publiées à Paris en 1734.* 17 *Pietro Longhi : « Les joueurs de cartes ». 250×385 mm. Berlin, Kupferstichkabinett.* 18 *Pietro Longhi : « La petite ballerine ». 257×408 mm. Venise, Musée Correr.*

15

18

rieux, né à Paris en 1720 et actif, parmi les graveurs, comme « traducteur » de Chardin, arrive à Venise en 1737 et entre dans le florissant atelier de Wagner, où il reste jusqu'en 1750. Ses liens avec Longhi sont attestés par de nombreuses gravures exécutées d'après les peintures de celui-ci: parmi les plus connues, rappelons « La leçon de danse », « La visite du Procureur », « Le réveil », « La déclaration » (fig. 2). Nous ignorons comment dessinait Flipart mais, à en juger par ses gravures, son style ne devait guère s'éloigner de celui des « petits maîtres » dans la tradition de Watteau. Il peut, en ce sens, avoir influencé directement la formation du style « francisé » de Longhi vers 1740. Toujours en relation avec Flipart, il faut tenir compte encore d'un autre fait. Le recueil de gravures d'après Watteau intitulé « Figures de différents caractères » (fig. 10) était publié à Paris entre 1726 et 1728; « l'Oeuvre gravé » de Watteau parait en 1735. Deux ans plus tard, Flipart arrive à Venise, après avoir travaillé dans le milieu des graveurs de Watteau. Est-il hasardeux de penser qu'il apportait avec lui un exemplaire de l'« Œuvre gravé », et qu'il le montra à Longhi dont il se préparait à graver les tableaux? Ne peut-on supposer que, dans les cartons de Flipart, Longhi a pu voir aussi quelques dessins originaux de Watteau, de Pater, de Lancret, de Bernard Lépicié? Le rapprochement entre certaines « figures » de Watteau (fig. 11) ou de Pater, et le graphisme aux longs traits marqués, aux hachures parallèles si caractéristiques de certains dessins de Longhi exécutés vers 1741-1750, comme les études pour « L'atelier du peintre » (fig. 8 et 9) ou « La déclaration » (gravée par Flipart) (fig. 1 et 2), pourrait confirmer de telles hypothèses. De même, la manière des rares dessins de Chardin au fusain rehaussé de blanc — « La chaise à porteur » du Musée de Stockholm par exemple (fig. 21) — est tout à

19 *Pietro Longhi : « Paysanne perçant un tonneau ». 438 × 292 mm. Venise, Musée Correr.*

20 *Pietro Longhi : « Feuille d'études avec un jeune berger ». 300 × 324 mm. Venise, Musée Correr.*

fait semblable à celle de Longhi, au point de pouvoir prêter à confusion. Ce dernier fait a peut-être une portée plus décisive encore : au contact de ces différents exemples français, le Vénitien a pu élaborer un style graphique analogue à celui dont, spirituellement, il était le plus proche : le réaliste Chardin précisément.

Reste enfin un dernier élément à considérer : pendant les années de formation de Longhi, il existait à Paris de nombreuses boutiques de gravures qui se consacraient à l'illustration des œuvres classiques de la littérature française, les « Comédies » de Molière, avec les figures de Boucher gravées par Cars (1734), notamment. Or on découvre, dans certaines de ces planches, des analogies si étroites avec des peintures de Longhi qu'on est tenté de voir là aussi une inspiration directe. Il suffit d'évoquer par exemple « La visite à la bibliothèque », de Cars et la toile de Longhi conservée au Musée de Worcester (fig. 16 et 12). Durant la même période, entre 1735 et 1740, on publiait à Paris d'autres estampes, exécutées d'après des originaux de Pater, Boucher, Lancret et Chardin. Les scènes d'intérieur familières de celui-ci eurent une influence sur Longhi, peut-être par l'intermédiaire des gravures de Lépicié, puis du même Flipart.

De cette situation culturelle, il ressort clairement que ces assonances stylistiques, perçues depuis Mariette jusqu'à nos jours, ont un fondement phylologique réel et répondent à un choix délibéré de l'artiste : Venise en effet ne lui offrait pas les modèles susceptibles de lui permettre l'expression graphique de la poétique si neuve et si indépendante qui était la sienne.

L'étude des dessins de Longhi apporte des éléments d'analyse extrêmement intéressants sur sa méthode de travail. Dire que les dessins traduisent le passage de la réalité à la création picturale, ce n'est pas pour autant limiter la portée des étonnantes

21 *J. B. Chardin : « La chaise à porteurs ». Stockholm, Musée National.* 22 *Pietro Longhi : « Scène pastorale ». 270 × 392 mm. New York, Pierpont Morgan Library.*

esquisses de Longhi en leur attachant une valeur purement « instrumentale » et transitoire, selon le concept périmé du « dessin préparatoire ». Considérées au contraire en tant qu'expériences continuelles et attentives d'après nature, elles reconquièrent l'indépendance propre à toute création poétique. Parfois le peintre élabore par le dessin l'analyse de toute une scène d'intérieur, destinée à constituer la composition, complétée ensuite dans la version picturale. Il s'agit de cas assez rares, peut-être une dizaine en tout, parmi lesquels le meilleur exemple est sans doute constitué par les différentes études du Musée Correr (fig. 13) pour « Le réveil du Chevalier » de Windsor, esquisses rapides où sont indiqués les traits essentiels. Parfois plus poussé, le dessin détaille au premier plan un élément central, comme « Le gentilhomme étendu », éventé par une dame (Musée Correr), ou « Les joueurs de cartes » de Berlin (fig. 17), éclairés à la chandelle d'une lumière tremblante qui garde l'instabilité d'un mirage et fait naître des ombres vibrantes. D'autres fois, il s'agit d'un détail: une figure comme « La petite ballerine » du Correr (fig. 18) ou un profil à peine esquissé, mais auquel le col de dentelle qui enserre le cou gracile donne déjà une densité chromatique.

Quant à la chronologie de l'œuvre dessiné de Longhi, qui a toujours été un point crucial pour la critique, la publication du catalogue intégral des dessins permet des identifications et des classements tout au long de la carrière de l'artiste. Une première observation est la continuité stylistique sensible dans les dessins, qui ne paraît pas correspondre à l'évolution de sa peinture. On serait tenté de rattacher à ses débuts, plus spécialement peut-être à sa période bolonaise, un dessin comme la « Scène pastorale » de la Morgan Library, assez insolite chez Longhi (fig. 22). Il y a dans le fond boisé un certain écho des paysages des Car-

23 *Pietro Longhi : Etude pour « La chasse sur la lagune ». 292×450 mm. Venise, Musée Correr.*

raches, vus comme à travers un filtre coloré à la manière de Zuccarelli! Il est pourtant difficile d'assigner à ce feuillet une date d'exécution antérieure à 1740, date qui pourrait au contraire convenir au « Petit berger » du Musée Correr (fig. 20), dessin préparatoire pour une œuvre de jeunesse du peintre conservée au Musée de Bassano. Le trait, sur ce dessin, est un peu fragmenté, avec des hachures qui ne sont pas encore « à la française », mais plutôt semblables à celles des illustrations de Piazzetta, comme on peut s'y attendre durant cette première période, influencée par Crespi.
La « Jeune paysanne perçant un tonneau » du Correr (fig. 19) se rattache à la peinture de sujet analogue, de genre populaire, conservée au Castello de Zoppola et datée de 1740/1745 environ. Ici, la manière encore appuyée, picturale, de poser les ombres et l'effet plastique de clair-obscur rappellent les dessins antérieurs, dont la source est bolonaise. Mais déjà le goût d'une lumière accentuée, qui crée dans les plis des reflets fluides, fait présager le style de la maturité, qu'annoncent également les rehauts de blanc soulignant énergiquement le trait.
La période la plus raffinée, la plus délicate, au contact des Français, est celle des dessins pour « L'atelier du peintre » et pour « La déclaration » (fig. 8 et 1). La ligne se fait plus subtile, plus vibrante et cisèle les détails avec une aisance extrême; en même temps la typologie devient plus aiguë, légèrement sophistiquée, comme pour refléter le passage soudain vers un monde figuratif qui, aux yeux d'un jeune disciple des Bolonais, devait paraître infiniment plus riant, plus aimable et attachant. Dans la période ultérieure, la distinction d'une évolution stylistique dans les dessins de Longhi devient de plus en plus complexe. Tantôt une peinture comme « La chasse sur la lagune », toute en reflets et en brouillards impalpables (fig. 23), est préparée par un dessin dont

24 *Pietro Longhi : « La chasse sur la lagune ». Huile sur toile, 57×74 cm. Venise, Pinacothèque Querini-Stampalia.*

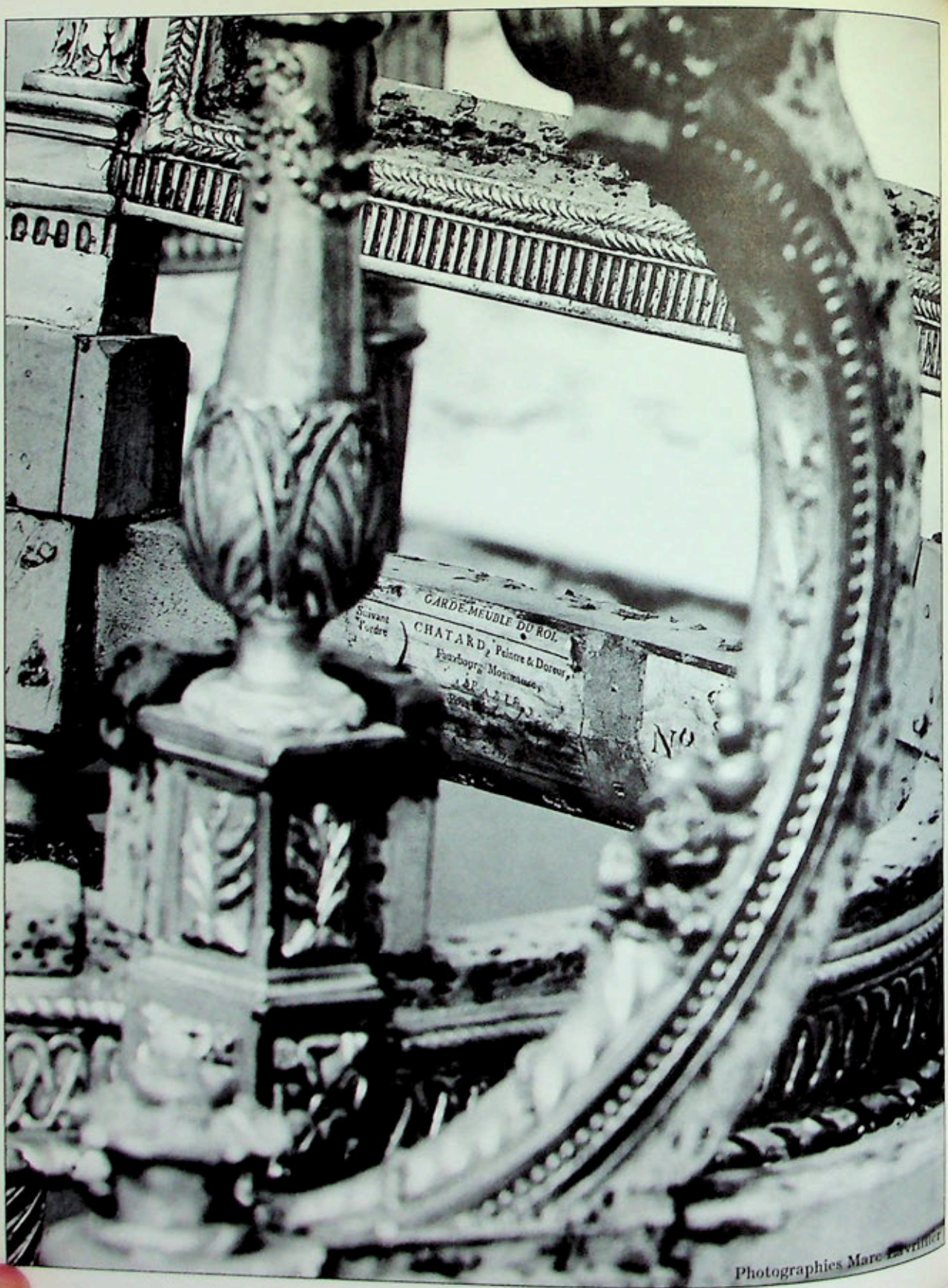
les traits sont au contraire franchement marqués et soulignés de rehauts accentués, d'une exécution rapide et assurée (fig. 24) ; tantôt un détail mineur, comme la nourrice dans le « Portrait de famille » de la collection Albrizzi, trouve une expression graphique brillante par l'autorité du dessin, qui met en valeur une figure toute vibrante de lumière. Enfin, une étude de paysans, pour le tableau de la Fondation Querini (1765), s'estompe dans une ombre brumeuse où la netteté antérieure des contours semble se dissoudre en jeux de couleurs intenses.

Pour la dernière période d'activité de Longhi, les dessins sont peu nombreux et les surprises ne manquent pas, si par exemple, on doit lui attribuer le « Poète récitant ses vers », considéré jusqu'ici comme une œuvre de son fils Alexandre: en fait c'est presque sûrement à Pietro qu'il faut le donner, par comparaison avec le tableau plein d'animation de la Galerie de Port Sunlight, que Byam Shaw et Watson lui attribuent avec raison (fig. 14 et 15).

La confrontation entre les 164 dessins et les 225 peintures que je considère comme autographes, a permis jusqu'à présent de reconnaître parmi eux 74 dessins « préparatoires »: presque la moitié. Il est certain que, tôt ou tard, la plus grande partie des autres seront également identifiés comme des études préliminaires, tant l'expression graphique de Longhi apparaît essentiellement liée à un souci de documentation d'après nature. Il s'agit donc d'un *corpus* unique en son genre, aux caractères profondément originaux: cet ensemble de dessins nous restitue l'image vivante d'un peintre dont la personnalité reste parmi les plus singulières de l'histoire artistique vénitienne.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez l'ouvrage tout récemment publié par l'auteur de l'article que vous venez de lire: « Pietro Longhi », 444 pages, 493 illustrations et 24 planches coul. Editions Alfieri, Venise, 1968.



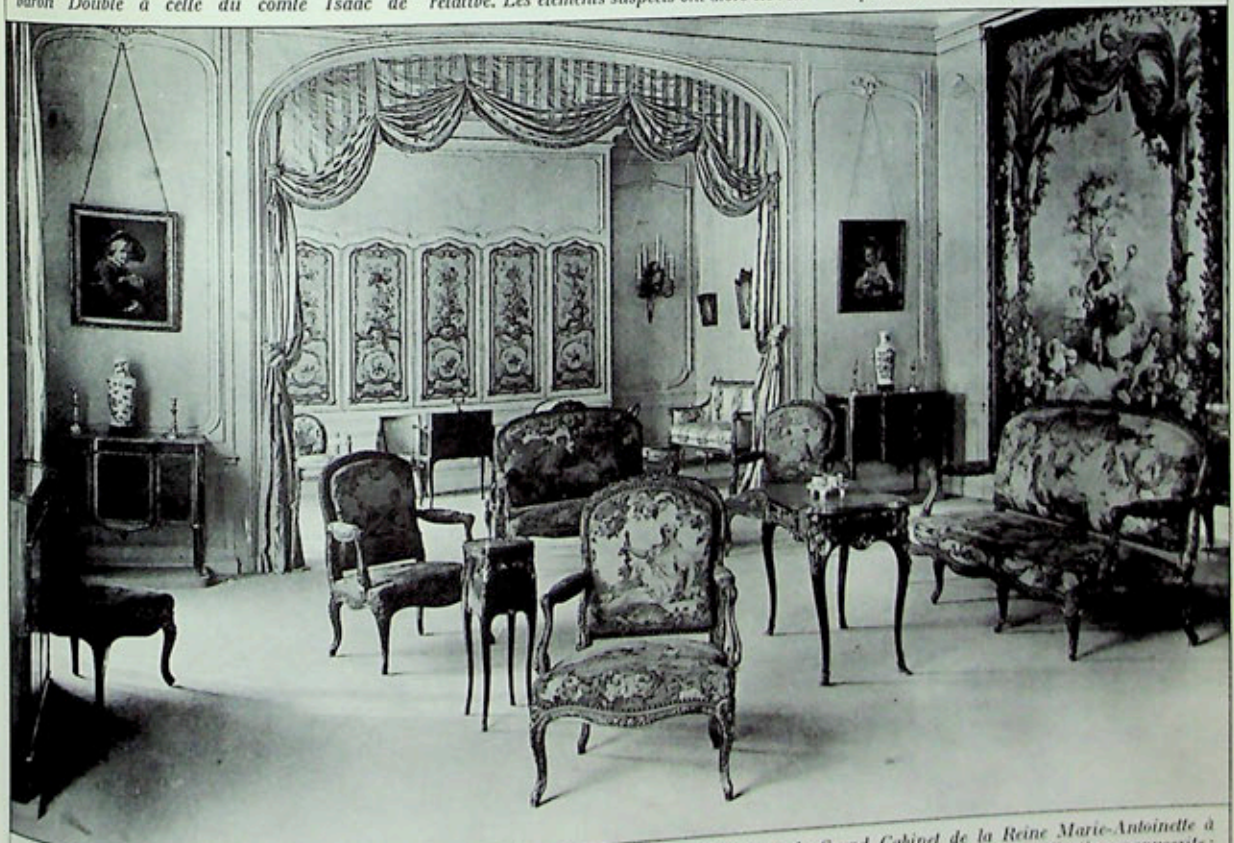
Photographies Marc Lavrillier

LE MOBILIER DES DIEUX

A propos de cet ensemble fameux, un entretien sur la notion d'authenticité

Propos de M. Pierre Verlet, conservateur en chef des Musées Nationaux, recueillis au magnétophone par M.-G. de La Coste-Messelière

M.-G. de La Coste-Messelière – Vous avez retracé, dans l'un de vos livres sur « Le Mobilier Royal », l'histoire de cet ensemble somptueux, qui comprend deux canapés, quatre fauteuils, quatre chaises, dont vous avez situé l'histoire d'après les inventaires de la Couronne et qui passa au XIXe siècle de la collection du baron Double à celle du comte Isaac de Camondo, puis fut légué par lui au Louvre en 1911. Le « Mobilier des Dieux » – qui doit son nom à sa garniture de tapisserie ajoutée d'ailleurs postérieurement – fut alors exposé à la vénération des foules jusqu'au jour où vous vous êtes aperçu que certains de ces sièges étaient faux, ou tout au moins... d'une authenticité relative. Les éléments suspects ont alors été relégués dans les réserves. Les autres sont aujourd'hui à Versailles. Un article publié il y a quelques mois dans un quotidien de New York revient sur cette question. En fait, lorqu'on étudie de près et en détail, comme vous l'avez fait, l'histoire de ce mobilier, on s'aperçoit qu'il existe des nuances très difficiles à définir entre les « répétitions », les « copies » et les « faux ».



Page ci-contre: *Détail d'un fauteuil en cabriolet, par J. B. Sené, livré en 1788 pour le Grand Cabinet de la Reine Marie-Antoinette à Saint-Cloud. On lit sur l'étiquette : « Année 1788. Garde Meuble du Roy. Chatard, Peintre & Doreur » et au-dessous, cette indication manuscrite : « Pour le service de la Reine à Saint-Cloud ». Cette photographie, comme celles des pages 26, 28 et 31, a été prise à l'exposition permanente des bois de siège ouverte en juin dernier au Mobilier National (Atelier Nord des Gobelins). Outre la beauté et la qualité des sièges présentés, l'exposition offre l'intérêt de montrer de nombreuses estampilles d'ébénistes ainsi que les marques des châteaux royaux, les étiquettes, les numéros d'inventaires, qui permettent de retracer l'histoire de certains meubles depuis leur création.*

Ci-dessus: Le Mobilier des Dieux, dans le salon du Comte de Camondo. Légué par lui au Musée du Louvre en 1911, l'ensemble figura d'abord dans la salle Camondo (l'actuel Cabinet des Dessins) avant d'être dispersé entre les réserves du Louvre et le château de Versailles.

Pierre Verlet – Exactement. Ce qui rend le problème délicat c'est l'énorme différence de valeur entre les meubles authentiques, ou jugés tels, et les copies ou les faux. L'article auquel vous faites allusion a été écrit par un de mes amis, M. Joseph Alsop. Il est journaliste et s'intéresse d'abord à la politique, mais un de ses violons d'Ingres est le mobilier français du XVIII^e. Il est curieux du problème soulevé par le Mobilier des Dieux. Le fait significatif pour lui c'est que, si la pièce est authentique, elle vaut aujourd'hui une somme fabuleuse; si elle est fausse, plus rien. Et il dit carrément: ces faux sont des choses extraordinaires puisque, lorsqu'on s'y laisse prendre, ils valent très cher. Faisons des funérailles de héros à ces grandes œuvres d'art que sont les grands faux. Voilà à peu près le thème de son article.

MGL – La notion de prix n'est-elle pas beaucoup plus complexe que cela? Il y a des sièges Louis XV authentiques, mais simples, qui coûtent en fait moins cher que certaines copies extrêmement soignées. Celles-ci valent des sommes très élevées à l'heure actuelle, non?

PV – Elles coûtent cher si on les fait passer pour authentiques...

MGL – Non, je parle des copies présentées comme telles, mais exécutées par des artisans spécialisés, qui les réalisent pour des sommes vraiment très élevées selon les techniques mêmes d'autrefois.

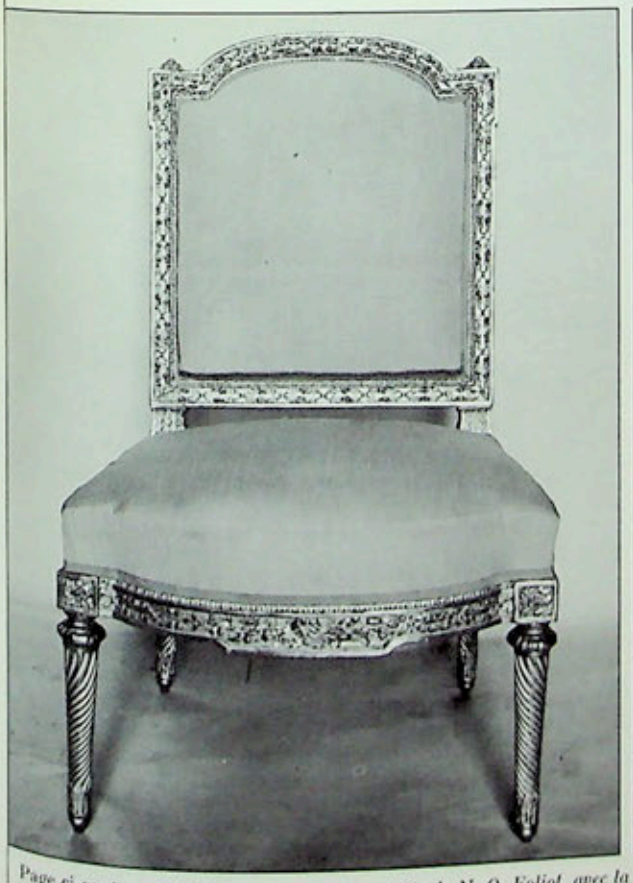
PV – Attention, ces spécialistes réalisent les copies en question pour des sommes élevées lorsque quelqu'un vient les trouver pour leur demander quelque chose de très raffiné. Revendez ces pièces-là comme copies, d'occasion, elles ne valent plus rien. Mais si elles sont truquées par un faussaire et si tout le monde s'y trompe, alors elles peuvent atteindre des sommes folles, c'est le mot « truquage » qui est décisif. Beaucoup de gens n'apprécient pas le meuble ancien pour lui-même, mais trop souvent pour sa valeur. C'est là où Alsop met bien le doigt sur le nœud du problème: le fait d'être considéré comme une œuvre ancienne donne une très grosse valeur à un meuble; à partir du moment où il n'est plus tenu pour ancien, sa valeur tombe à zéro.

MGL – Ceci n'est vrai que pour un certain public: il y a aussi une masse de gens qui veulent tout simplement « du Louis XV » dans leur salon; – je parle du pire Louis XV qu'on puisse imaginer –; ceux-là savent très bien que ce sont des faux et s'en contentent parfaitement.

PV – J'allais le dire, mais ce n'est pas ce qui nous intéresse ici.

MGL – Non. ces gens attachent une valeur tout à fait arbitraire aux styles Louis XV ou Louis XVI, par une sorte d'attachement dépravé à une certaine tradition...

PV – J'ai l'impression que nous sommes en régression par rapport aux offensives qui ont été faites autrefois « contre » les meubles anciens, si je puis dire. Je ne veux pas parler contre les meubles anciens, naturellement je les aime... surtout dans les musées. Pourtant il ne faut pas oublier qu'après 1900, il y a eu toute une classe d'amateurs, de grands amateurs même, qui n'ont pas voulu d'ancien, mais du moderne, et ce goût s'est développé jusqu'en 1925, autour de Ruhlmann. Quelques-uns d'entre eux ont été d'ailleurs fort avisés: certains meubles de Ruhlmann continuent de valoir très cher. L'ancien, à ce moment-là, tout au moins la copie d'ancien, a régressé; pas les œuvres de musée bien sûr, pas les meubles de grands collectionneurs comme Doucet ou Dutasta, mais les pièces banales, courantes. Si on revient aujourd'hui à la copie, c'est par paresse, par manque d'originalité. Mais revenons au Mobilier des Dieux. Expliquons-le d'abord. On l'appelle ainsi à cause des tapisseries qui le garnissent. Ces tapisseries ont été posées sous le Second-Empire probablement, avant son entrée dans la collection Double. Camondo,



Page ci-contre: *Détail d'une chaise estampillée de N.-Q. Foliot, avec la marque du F couronné qui est celle de Fontainebleau au XVIII^e siècle. Envoyée en 1789 à Versailles pour servir à l'Assemblée des Etats, cette chaise revint ensuite à Fontainebleau dont elle porte également des marques datant de la Restauration et du règne de Louis-Philippe (Mobilier National).*
Ci-dessus, à gauche: *Un fauteuil estampillé de Tilliard, faisant partie d'un mobilier exécuté en 1784, lors du séjour de Gustave III de Suède à Versailles.*
Ci-dessus, à droite: *Une chaise réalisée sur le même modèle en 1785 par Boulard et Guérin pour compléter le mobilier de Tilliard. On ne peut évidemment parler de « faux » dans un cas semblable. Pourtant cette « copie » pourrait être considérée comme un « faux Tilliard » (Musée du Louvre).*

Château des Tuileries
N° 7324

en 1881, à la vente Double, l'a acheté 100.000 francs or, ce qui était une somme énorme. Il l'a donné au Louvre et non pas à Versailles. Il croyait pourtant qu'il venait de Versailles à cause d'une marque imprimée sur le canapé et portant la mention: Chambre du Roi. En réalité, l'inscription est fausse autant que le canapé est faux, mais personne ne s'en était aperçu. Tout le mobilier était couvert d'une dorure homogène d'ailleurs, et de tapisseries qui, elles, n'étaient pas homogènes puisque les unes sont d'Aubusson ou de Beauvais et que les autres, sur le canapé, sont une belle tapisserie des Gobelins. C'est à cause de ces tapisseries représentant les dieux de l'Olympe que l'ensemble est désigné comme le Mobilier des Dieux.

MGL – C'est une appellation prestigieuse... et le prix l'est aussi : 100.000 francs or. Double lui-même l'avait acheté 80.000 francs, quelques années plus tôt.

PV – Camondo le donne au Louvre. Tout le monde l'admire, et c'est ce qui fait rire M. Alsop. En 1936, j'étais jeune assistant au Musée. Je m'intéressais déjà aux meubles, au Mobilier Royal surtout.

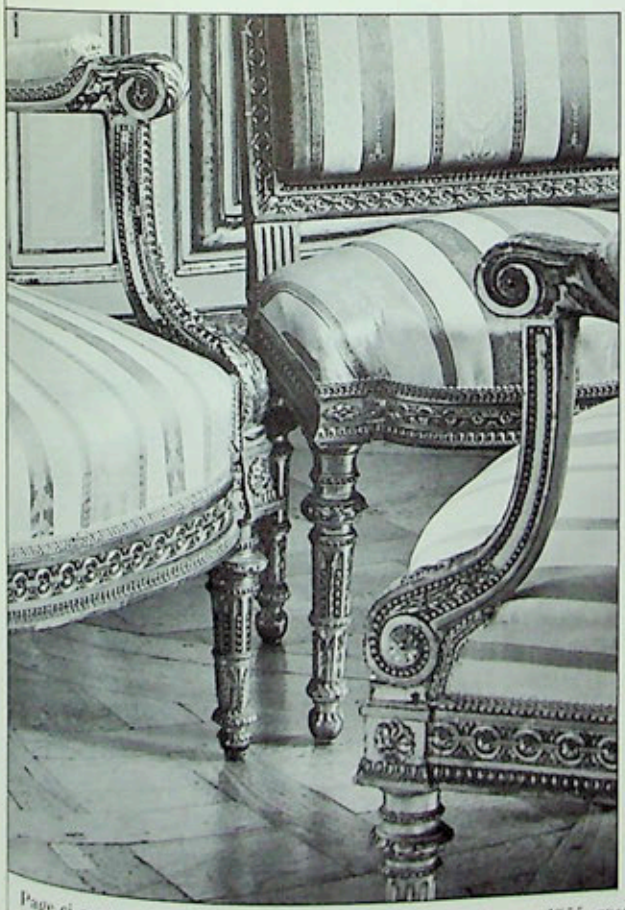
J'y étais venu un peu par hasard en sortant de l'Ecole des Chartes et du Moyen Age. En regardant ces meubles de plus près, avec un peu d'esprit critique comme on doit en avoir, je me suis aperçu qu'il y avait une certaine différence entre eux, non pas une grande différence, puisque personne ne l'avait vue et n'avait été choque. Mais en mettant deux fauteuils l'un à côté de l'autre, cela devient sensible. Je crois d'ailleurs que c'est là l'une des meilleures façons de dépister le faux, quand on a la chance de pouvoir confronter deux pièces qui ont une origine différente.

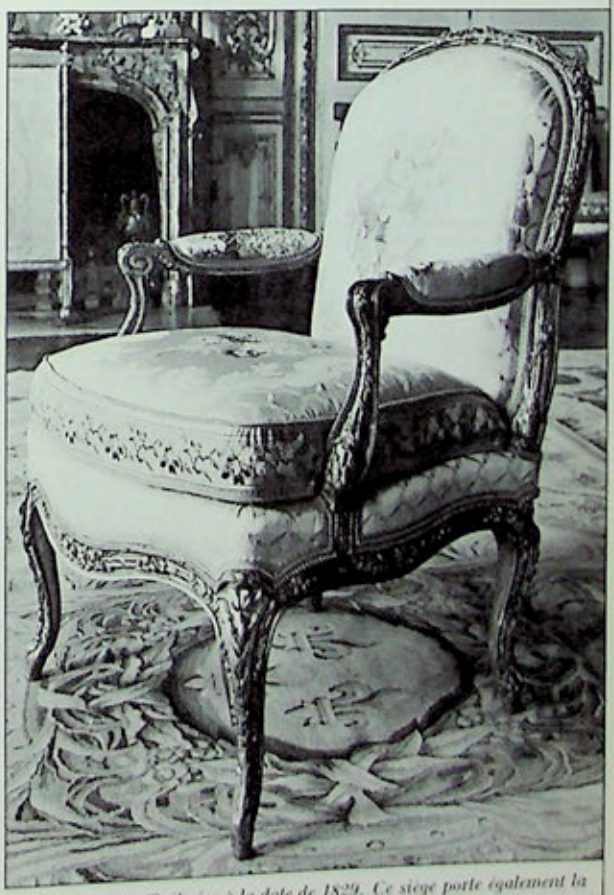
MGL – Oui, mais il y a tout de même au départ une impression, une intuition, qui donne envie de rapprocher justement deux chaises, ou un fauteuil et une chaise pour « faire la preuve ». Est-ce que devant un meuble suspect, vous ne vous dites pas « je voudrais bien voir tel ou tel autre siège à côté de celui-ci »? Pour d'autres au contraire vous n'aurez pas l'idée de « faire la preuve ».

PV – Peut-être, mais il ne faut se faire plus malin qu'on est; il y a aussi la part du hasard bien souvent. Ces sièges donc étaient répartis dans la salle Camondo qui est aujourd'hui le Cabinet des Dessins, en rond au milieu de la salle, les uns à côté des autres. Je les examinais avec beaucoup d'attention. C'était mon métier bien sûr, mon apprentissage: je regardais; chaque objet du Louvre m'est passé ainsi attentivement entre les mains. J'ai examiné ces sièges les uns à la suite des autres, je les ai retournés, palpés et je me suis aperçu qu'un fauteuil et quatre chaises sont d'une sculpture différente des autres, plus usée, plus belle. Il y a une estampille N.Q. Foliot sur le fauteuil. Ils ont de plus, tous les cinq, ce fauteuil et les quatre chaises, des traces d'étiquettes anciennes, et certains une marque L.B. sous une couronne royale ou princière. Les autres n'ont aucune de ces marques, sauf sur le grand canapé l'inscription « Chambre du Roi » que j'ai signalée tout à l'heure. Je les ai mis les uns à côté des autres. C'est par les pieds qu'on voit le mieux, sur les anciens, leur côté « racé »; je m'en suis aperçu à ce moment-là. Cela m'a servi par la suite. Si vous pouvez mettre l'un à côté de l'autre un siège ancien et la copie, vous sentez quelque chose de plus lourd dans la copie, si belle soit-elle, par rapport à l'ancien, et surtout dans les pieds.

MGL – Est-ce que le test est aussi valable pour un fauteuil Louis XV, qui a un galbe, et pour un siège Louis XVI aux lignes droites?

PV – Oui, j'en suis sûr, surtout si le modèle est riche, et peut-être encore plus pour le Louis XVI. L'un à côté de l'autre, « ça jure »; l'un des deux est plus lourd. J'avais un point de départ. Pas seulement les pieds,





Page ci-contre: *Détail d'une bergère à la reine, exécutée vers 1755, avec une étiquette des Tuileries à la date de 1829. Ce siège porte également la marque du Mobilier Impérial et celles des Tuileries sous l'Empire et la Restauration (Mobilier National).*

Ci-dessus, à gauche: *Entre deux fauteuils provenant du Salon des jeux de Louis XVI à Saint-Cloud, une chaise exécutée sur le même modèle et commandée vers 1830 par le Duc d'Aumale pour compléter l'ensemble, qui figure aujourd'hui dans les Petits Appartements de Chantilly.*

Ci-dessus, à droite: *Ce fauteuil, qui a fait partie du Mobilier des Dieux, est l'un des cinq sièges authentiques de l'ensemble et porte l'estampille de N.-Q. Foliot. Conservé aujourd'hui à Versailles, il a perdu sa garniture de tapisserie auquel le Mobilier des Dieux devait son nom et qui était d'ailleurs une adjonction du XIXe siècle.*

la sculpture aussi. Si l'on passe la main dessus, on sent très bien le côté un peu rêche, un peu âpre d'une sculpture plus récente par rapport à l'autre, qui avait quand même cinquante ou peut-être vingt ans de plus. Après cela, je m'amusais à faire la contre-épreuve, les yeux fermés, et cela ne trompe pas non plus. Je crois que les photos mêmes sont parlantes (page 30): voyez comme ici le motif est plus usé, comme cette volute est plus naturelle (fig. 3), comme celle-là est plus sèche (fig. 4). La sculpture des fleurs, des rubans est plus sensible ici que là. Alors qu'arrive-t-il, à partir de ce moment-là au Mobilier des Dieux? Une moitié reste un chef-d'œuvre, tandis que l'autre moitié est dédaignée, elle n'intéresse plus personne. La première moitié, un peu plus tard, a été envoyée à Versailles sous le prétexte que j'avais dit qu'elle en venait. En fait le fauteuil et les quatre chaises que j'estimais authentiques ont figuré pendant moins d'un an, de novembre 1788 à octobre 1789, à Versailles dans le cabinet de garde-robe de Louis XVI, où ils étaient, je pense, en attente. Je trouve déplorable de les y remettre, car c'est agir contre le testament Camondo, et ces meubles manquent dans la salle Camondo au Louvre. D'ailleurs Isaac de Camondo aurait pu les donner à Versailles, s'il l'avait voulu. C'est tout à fait sciemment qu'il les a donnés au Louvre, tout en croyant qu'ils venaient de Versailles... d'après un canapé que je démontre faux!

MGL – C'est parce qu'on veut reconstituer Versailles comme un endroit ayant été habité, ce qui n'est pas le cas du Louvre, pour le moment du moins.

PV – Il faudrait le faire avec exactitude... Mais revenons au Mobilier des Dieux. On le voit mal à Versailles, dans les visites guidées. On l'a mis successivement dans différentes pièces de l'appartement du Roi; mais pas dans le cabinet de garde-robe où il a été. Dans la salle Camondo, ce serait un très bon exemple, une excellente leçon de montrer ces sièges les uns à côté des autres, vrais ou faux. Maintenant, j'en reviens au plus petit des deux canapés. Je l'ai autrefois rangé parmi les faux. J'hésite aujourd'hui à me prononcer. Ce qu'on peut appeler les plus purs des sièges du Mobilier des Dieux, le fauteuil et les quatre chaises, doivent dater des environs de 1770. Je n'en ai d'ailleurs pas retrouvé la première origine, mais seulement la présence au château de Choisy sous Louis XVI, grâce aux lambeaux d'étiquettes dont nous parlions tout à l'heure. En 1786, on ajoutera à ces premiers sièges deux bergères et un tabouret de pied. Le petit canapé porte des traces d'agrandissement ou de transformation. Est-ce qu'il n'aurait pas été fabriqué au XIX^{e} siècle avec les éléments de l'une des bergères de 1786 que l'on aurait coupée en deux?

MGL – Vous disiez que vous ne vous prononciez pas: maintenant vous n'hésitez plus à dire... que c'est un faux ou que c'est un vrai?

PV – En partie faux, en partie vrai, probablement. J'aimerais le revoir.

MGL – Le problème se déplace, en fait...

PV – Je crois que c'est à des exemples de ce genre qu'il faut revenir pour nuancer les jugements, les appréciations sur les faux. Faux, le mot est vite dit. Copies? Je veux bien. J'ai étudié dans le 3^{e} volume de mon « Mobilier Royal » un magnifique bureau Louis XV que j'ai retrouvé à Waddesdon Manor et qui a été fait pour Louis XVI d'après le bureau de Louis XV à Versailles. Dans quelle catégorie le ranger? Faux Louis XV? Dans mes deux premiers volumes du « Mobilier Royal », j'étudie plutôt des sièges: le Mobilier des Dieux, bien sûr, mais aussi un fauteuil Louis XIV et un fauteuil Louis XV exécutés sous Louis XVI. Des faux? Du XVIII^{e} siècle cependant. Ou encore, avec des dates plus rapprochées, une chaise créée par Boulard en 1785 pour ajouter à des sièges de Foliot de 1778 ou une chaise aussi par Boulard sur un dessin de Dugourc destinée à compléter un mobilier livré l'année précédente par Tilliard. Ces chaises de Boulard ne sont pas fausses et pourtant ce sont des faux Foliot ou des faux Tilliard. Vous voyez où nous sommes entraînés, lorsque, par hasard, nous « savons ». (Voir page 27.)

MGL – Où commence le faux? Est-ce l'imitation après 5 ans, 10 ans, 20 ans? Est-ce l'intention de tromper?

PV – Il y a des nuances dans la copie et des nuances entre copie et faux. Le faux est une copie qu'on a sciemment truquée pour essayer de la faire passer pour authentique. La copie est la pièce que l'on accepte comme telle en disant: « c'est une copie de cette pièce-là, faite pour l'accompagner ».

MGL – Et cinquante ans après, elle n'est plus à côté de l'autre, et elle devient un faux tout de même.

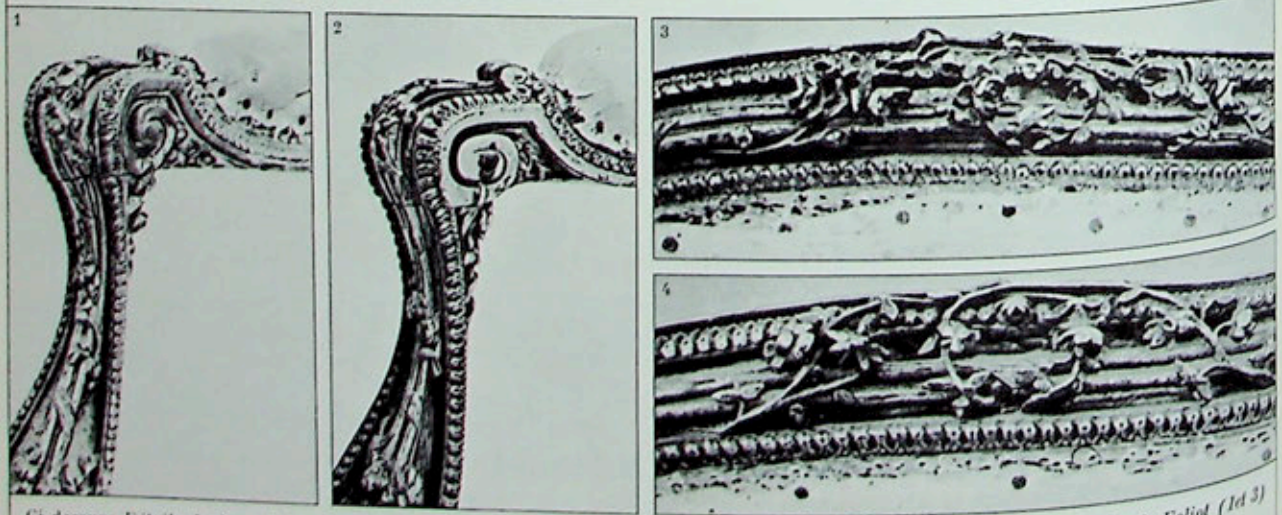
PV – On lui a peut-être même ajouté une estampille et, tant que la copie n'est pas démontrée, elle peut être considérée comme pièce de la plus haute valeur, digne de l'admiration des foules: c'est ce qui est arrivé pour le Mobilier des Dieux. Et puis, du jour au lendemain, si le truquage est prouvé, c'est un faux, une œuvre qui n'a plus aucune valeur et plus aucun intérêt.

MGL – Mais dans l'histoire que vous avez retracée, celle justement du Mobilier Royal, il y a les marques de garde-meubles correspondant aux inventaires.

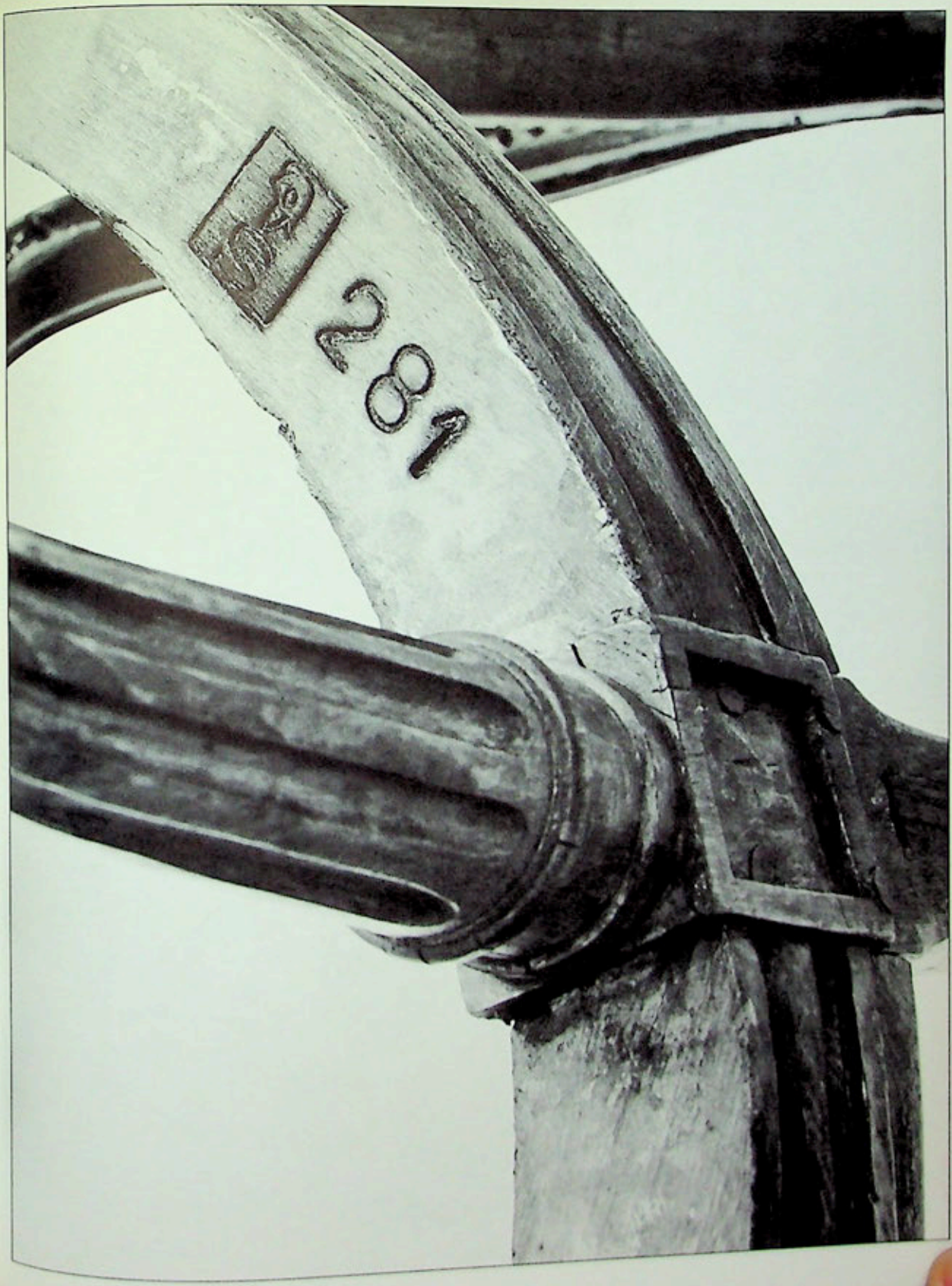
PV – Attention! Il peut y avoir des marques fausses: ainsi le W de Versailles, j'ai peut-être eu tort de le signaler, car on fera de faux W, ce n'est pas difficile; on a déjà fait depuis un certain temps des B V couronnés, des faux Bellevue, et il y en aura d'autres qui peut-être nous tromperont. Un jour, je tomberai à pieds joints sur une pièce en disant: « c'est justement celle-là qui me manquait », et on aura été tout simplement relever ses caractéristiques aux archives; j'ai donné la clef! On aura fait une copie bien truquée, on aura mis des faux numéros, des fausses marques: ces marques, au fond, cela signifiait pour moi quelque chose quand j'étais seul à les connaître, mais elles deviendront de moins en moins sûres, comme les estampilles. Vous avez aussi ce fauteuil et cette chaise qui sont dans les petits appartements du duc d'Aumale à Chantilly (voir page 29). Le fauteuil vient du salon des jeux de Louis XVI à Saint Cloud; il est ancien.

MGL – Et la chaise a été refaite. Combien de temps après le fauteuil?

PV – Le duc d'Aumale l'a peut-être fait faire vers 1830, soit cinquante ans après, à peine.



Ci-dessus: *Détails de deux sièges du Mobilier des Dieux montrant la différence de qualité entre les sculptures du fauteuil de N.-Q. Foliot (1et 3) et celles de la copie du XIX^{e} siècle (2 et 4).*
Page ci-contre: *Détail d'un fauteuil de Lelarge (vers 1785). Cette marque au bonnet phrygien ne date pas, comme on pourrait le croire, de l'époque révolutionnaire, mais de la III^{e} République: elle a été créée au Mobilier National peu avant la dernière guerre, sans doute pour remédier à la fragilité des marques anciennes au pochoir, qui résistent mal à l'usure du temps... et à l'ingéniosité des copistes.*


2281

Jacques Putman

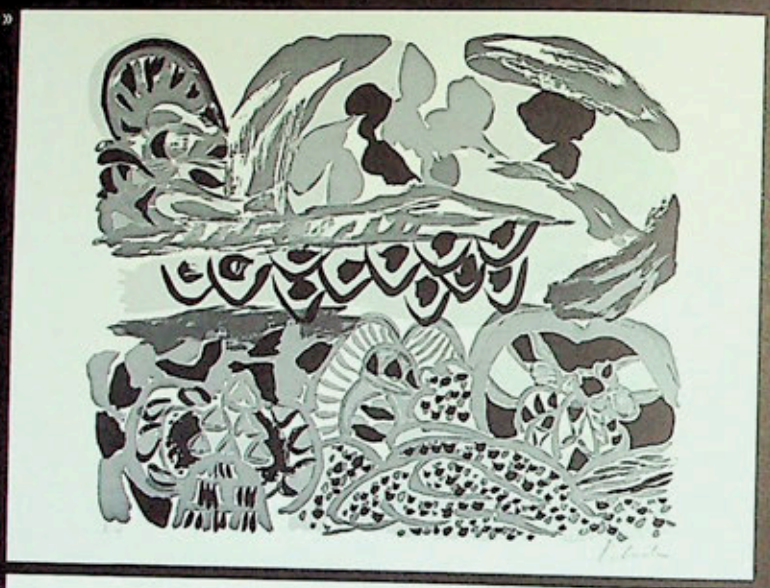
LA DEUXIEME "SUITE PRISUNIC"

Pour étudiés qu'ils soient, les rapports entre l'art et le public, divorce ou communion, n'en demeurent pas moins difficilement cernables dans la complexité de la vie.
L'art, qu'est-ce à dire ? Le public, qu'est-ce que c'est ? Surtout à une époque où il n'y a plus un public mais des publics dont les besoins et les aspirations ne se superposent pas parfaitement pour des raisons de goût, d'information et de diffusion. Réalité patente de nos jours, le grand public connaît mal « ses » artistes, ceux-là mêmes qui, issus de lui, catalysent et expriment ses angoisses et ses désirs. Une des raisons essentielles de l'édition, par Prisunic, sous l'impulsion de Jacques Guéden, d'une collection de gravures originales, est précisément de combler ce hiatus avec la collaboration d'artistes contemporains parmi les plus notoires : Alechinsky, Dewasne, Lam, Matta, Messagier, Reinhoud, Tal Coat, Tabuchi, Bram van Velde. Chacun d'entre eux a réalisé des gravures, lithographie ou eau-forte, tirées à 300 exemplaires, numérotées et signées, et vendues 100 francs. Collection dont le but est de donner progressivement l'image la plus complète possible de l'art d'aujourd'hui, qui, sous des formes extérieures apparemment contradictoires, répond à la fameuse question : qui sommes-nous ?
Si vous voulez en savoir davantage, demandez le catalogue de gravures originales Prisunic, P. G. 102 rue de Provence, Paris.

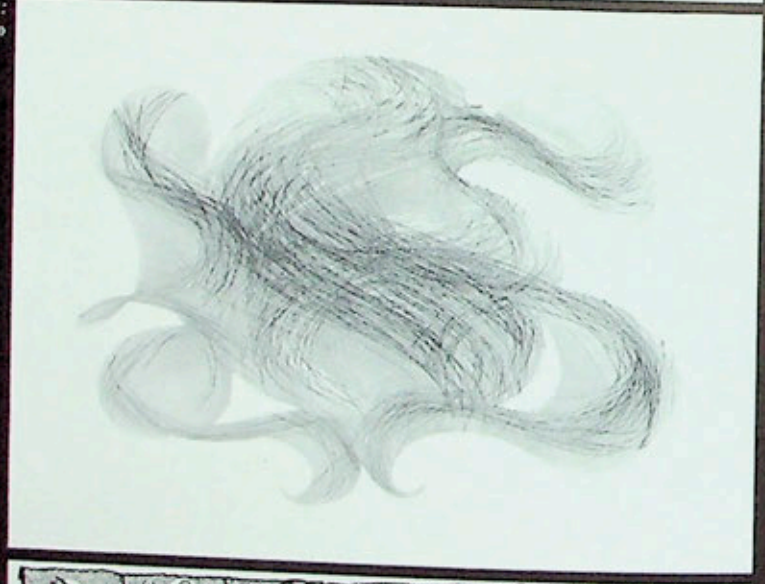
Messagier : « Tranche courant »

Bram van Velde: « Soleil »

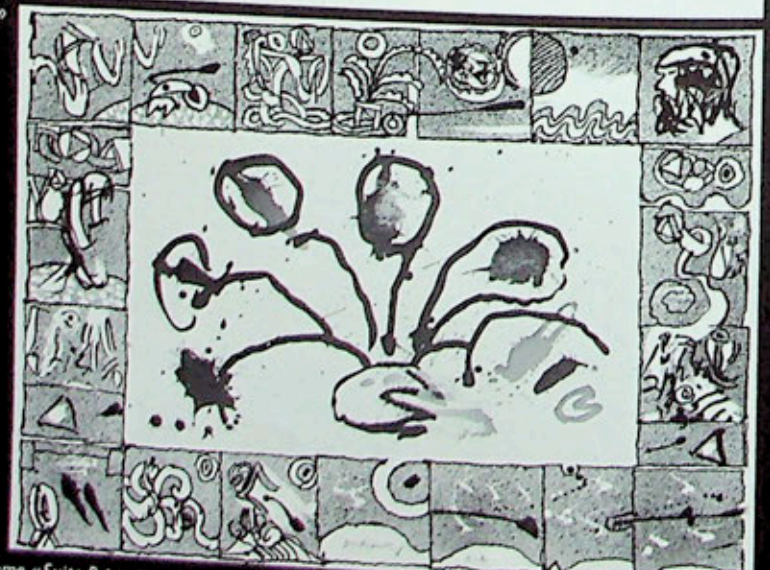
Tabuchi: « L'été hilare »



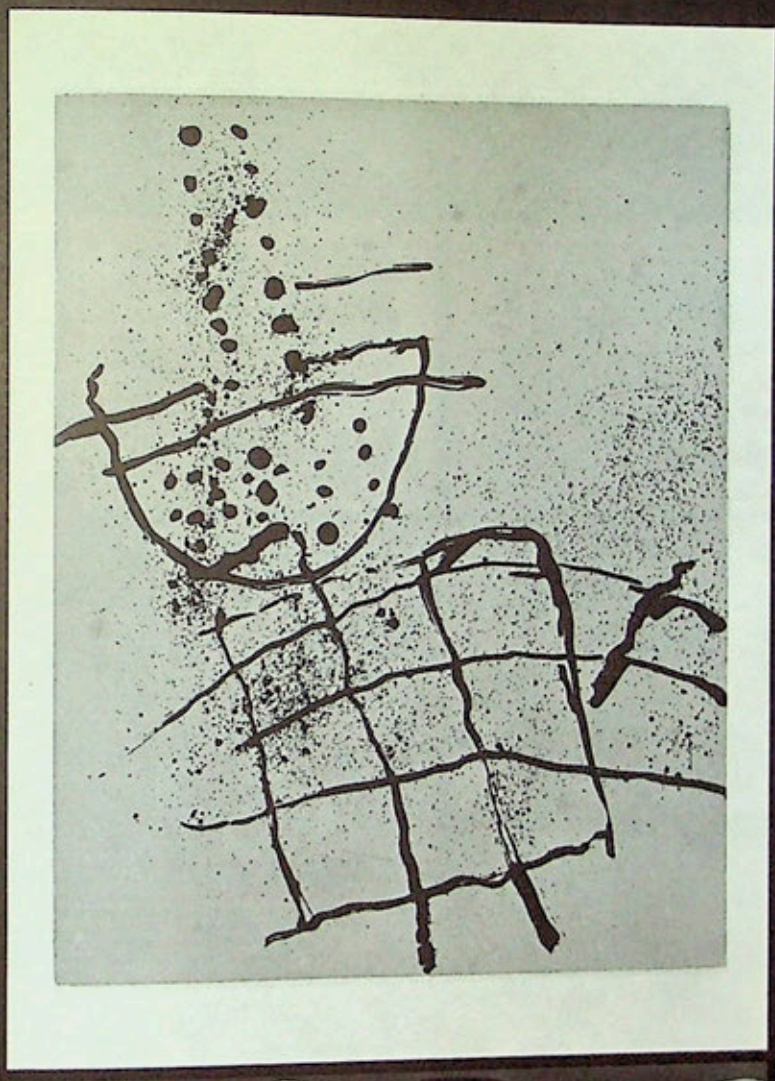
Messagier:
« Carte de visite de la Lune »



Alechinsky: « A bâbord »



Pages 36-37 : à gauche, la deuxième « Suite Prisunic ». De gauche à droite et de bas en haut : Tabuchi : « Au loin de la mer » et « L'été hilare », Bram van Velde : « Soleil » ; Tal Coat : « Piège » et « Trace », Alechinsky : « A tribord » ; Dewasne : « Longitude Est », Bram van Velde : « Nuit », Alechinsky : « A bâbord » ; Dewasne : « L'Amour-La Mourre », Messagier : « Tranche courant » et « Carte de visite de la Lune ». A droite, la première « Suite Prisunic » (Voir L'Œil,



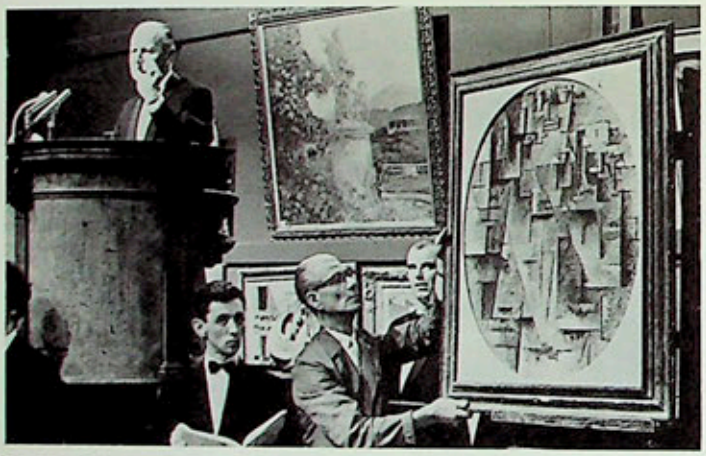
Tal Coat: « Piège »

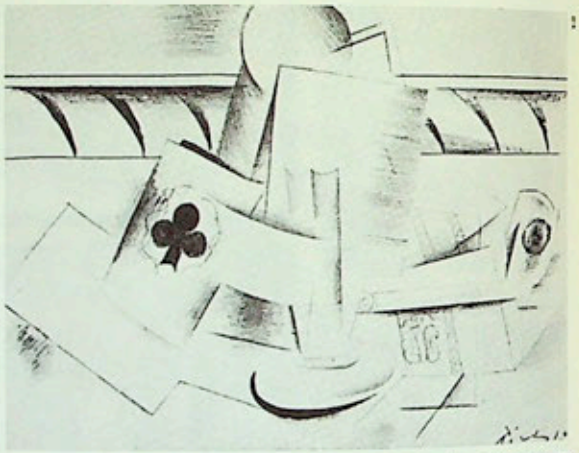
Dewasne: « Longitude Est »

N° 155) : Bram van Velde: « Parcours jaune », Alechinsky: « Le Dénouement », Reinhoud: « 17 pour » et « 17 contre »; Alechinsky: « La Fleur de l'âge », Bram van Velde: « Parcours rouge », Wifredo Lam: « Sans titre II »; Messagier: « Printemps à mille cœurs », Wifredo Lam: « Sans titre I »; Messagier: « Les Yeux au Ciel », Matta: « Les Vénusiennes » et « Les Jupitiens ».

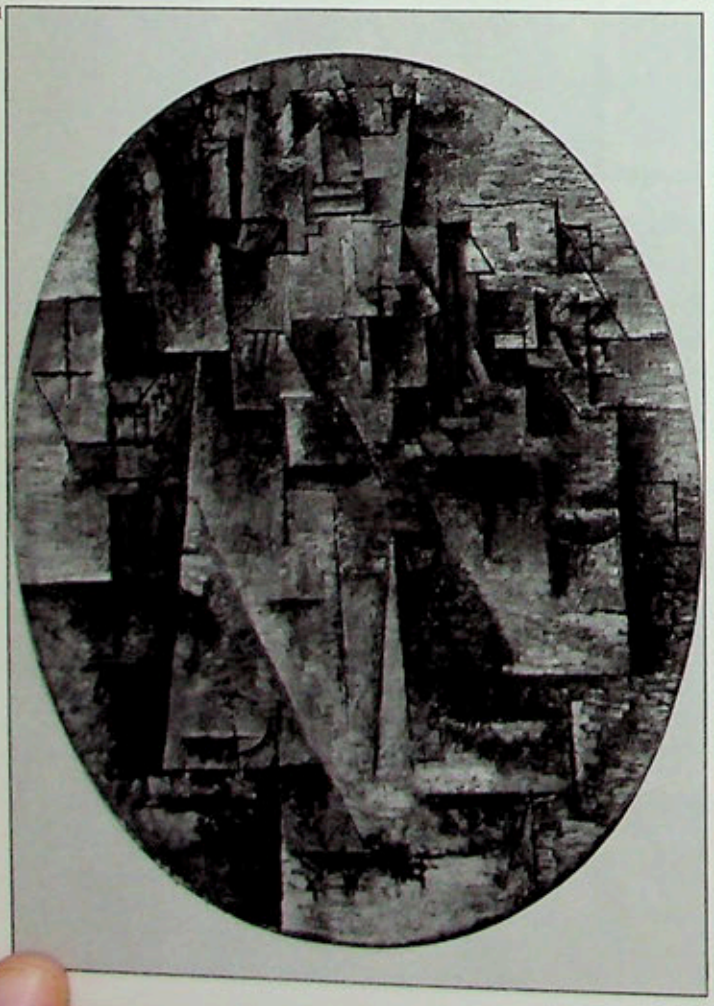
coup d'œil sur les ventes du printemps et de l'été

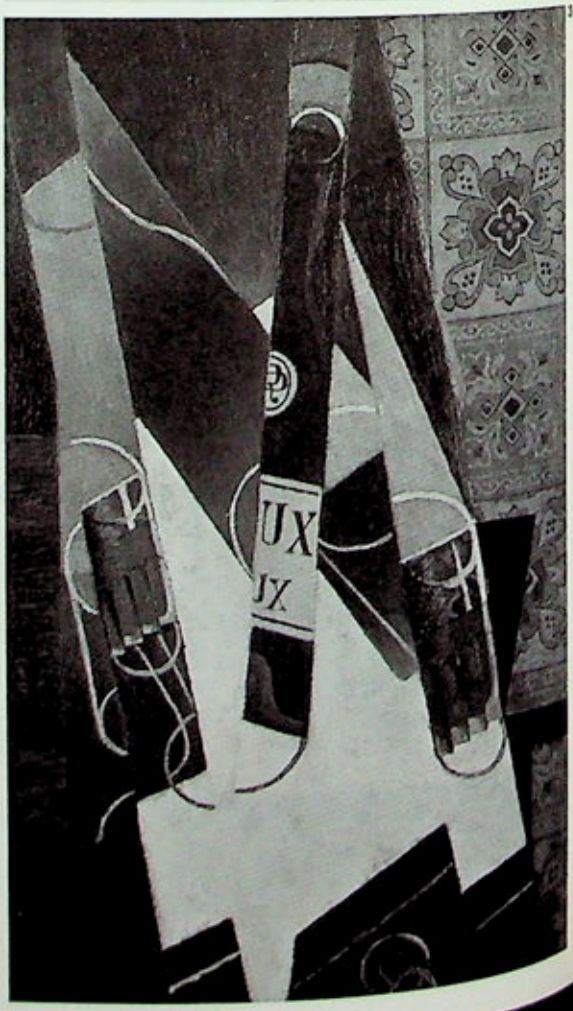
Perturbée pendant les semaines de mai et de juin, la saison parisienne, qui avait vu certaines de ses ventes annulées et d'autres retardées, a repris son cours avant les vacances, enregistrant des prix souvent en forte hausse. Nous présentons dans cette rubrique les vacations les plus intéressantes du printemps et de l'été, à Paris et à Londres.





1





Plusieurs tableaux importants ont été vendus chez Sotheby à Londres au cours du printemps. C'est le 23 avril qu'eut lieu la dispersion de la collection Norman Granz. L'impresario de jazz bien connu avait été amené à se séparer de ses beaux tableaux du XX^e siècle en raison de litiges juridiques et financiers provoqués par un divorce. C'est seulement au lendemain de la vente qu'un jugement rendu à Londres débouta M^me Granz qui voulait faire bloquer le produit des enchères jusqu'à ce que les tribunaux helvétiques (Mr. Granz est un Américain résidant en Suisse) se soient prononcés sur la division des biens entre les deux intéressés. Mr. Granz collectionnait depuis quinze ans environ; c'est dire qu'il avait déjà payé des prix « arrivés », pour ses Braque, ses Picasso, ses Léger et ses Klee. La vente lui a pourtant permis sans doute de réaliser d'impressionnantes plus-values. La vacation qui portait sur 47 tableaux, dessins et aquarelles produisit au total £813,500 (9631840 fr). Notre photo montre Mr. Peter Wilson, un des directeurs de Sotheby, procédant à l'adjudication du tableau de Picasso (n° 1), qui obtint la plus forte enchère de la journée.

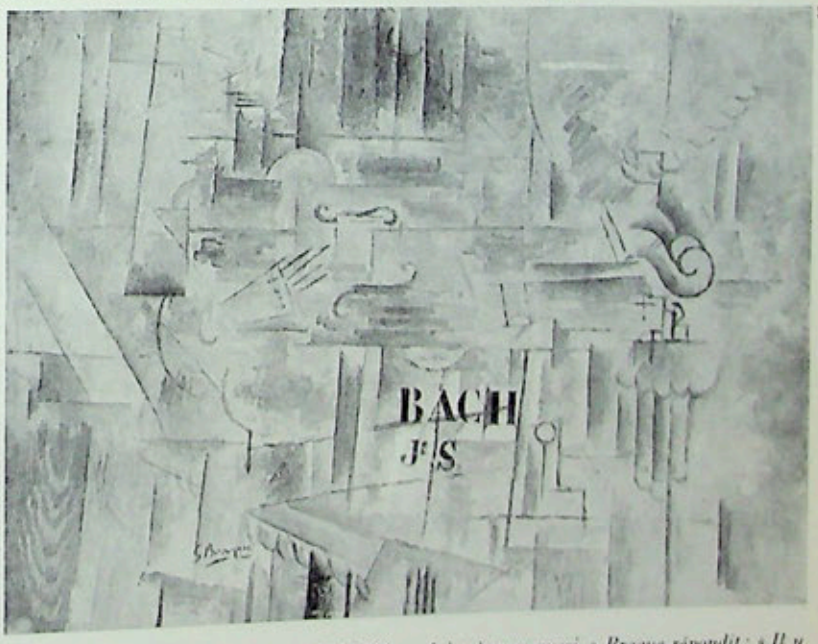
1 *Pablo Picasso:* La Pointe de la Cité. *Huile sur toile. 90×71 cm.*
Ce tableau, peint au printemps de 1912 dans le format ovale qu'aimaient alors les cubistes, est avec ses sépias et ses ocres très caractéristique des Braque et des Picasso de l'époque. Il a été acquis pour le prix considérable de £125,000 (1 680 000 francs) par un marchand new-yorkais. Celui-ci agissait en fait pour un collectionneur de Californie qui, avec un grand éclectisme, réunit depuis plusieurs années des œuvres importantes des écoles anciennes et modernes.

2 *Pablo Picasso:* Composition à l'as de trèfle. *Dessin. 22,5×29 cm.*
Infiniment attachante, cette nature morte au crayon a appartenu jadis au marchand de grand goût que fut Pierre Colle. Elle a été achetée £5,500 (65 120 francs) par l'historien d'art Douglas Cooper.

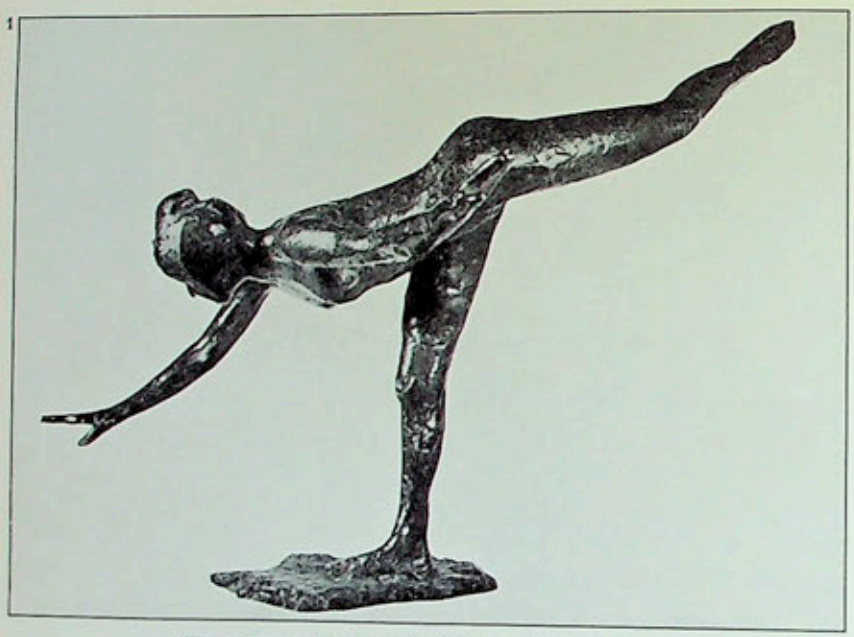
3 *Juan Gris:* La Bouteille de Bordeaux. *Huile et papier collé sur toile. Signé au revers, 54,5×32,5 cm.*
Cette œuvre, souvent exposée, date de 1913. Elle est une des plus belles et des plus harmonieuses de la grande période du peintre espagnol. Ces caractéristiques justifient pleinement le prix de £36,000 (426 240 francs).

4 *André Derain:* Le Parlement et le Pont de Westminster. *Huile sur toile. Signé et daté 06. 73,5×92 cm.*
Au cours de son second séjour à Londres au début du printemps de 1906, André Derain peignit vingt vues de la Tamise depuis le Parlement jusqu'à Greenwich. Il faisait cela sur la demande du marchand Ambroise Vollard, qui avait présenté avec grand succès en 1904 les vues de la Tamise de Claude Monet. Prouvant sa remarquable lucidité, Vollard avait demandé au jeune Derain de s'attaquer au même sujet. La toile vendue le 24 avril (Sotheby) était une des plus belles de la série et une des plus réussies de la période fauve. Elle a atteint le prix de £60,000 (710 400 francs).

5 *Georges Braque:* Hommage à J.-S. Bach. *Huile sur toile. Signé. 53,5×72,5 cm.*
Le lendemain de la vente Granz avait lieu chez Sotheby (24 avril) une vacation composite qui portait sur 148 œuvres des XIX^e et



XX^e siècles. Le prix le plus élevé, £276,000 (3 267 840 francs) fut atteint par cette toile illustre de Georges Braque. Elle était mise en vente par les héritiers d'Henri Pierre Roché, l'auteur de « Jules et Jim », roman dont Truffaut a tiré le film du même titre. Collaborateur de « L'Œil », Henri Pierre Roché avait été l'ami de tous les maîtres de notre temps et parmi d'autres avait pressenti le génie de Brancusi. C'est lui qui, au lendemain de la Première guerre, avait poussé certains collectionneurs américains à s'intéresser au grand art vivant. Quand vers 1930 il décida d'acheter l'Hommage à J.-S.Bach, datant de 1912, il alla le montrer à Braque disant à celui-ci: « Je veux acheter un tableau qui me plaise et qui vous plaise à vous aussi. » Braque répondit: « Il y a longtemps que je n'ai pas vu celui-là. » Puis, après l'avoir regardé une dizaine de minutes, il dit: « Ça va, il est bon. Achetez-le. » Le tableau a été maintenant acquis par le marchand américain Sydney Janis qui a récemment fait don de sa collection personnelle au Musée d'Art Moderne de New York. Comme la plupart des grandes œuvres cubistes d'avant 1914, l'Hommage à J.-S. Bach était signé au revers afin qu'aucun élément extérieur ne vînt altérer la rigueur de la composition. A l'exposition du Cubisme à Paris en 1953, il était encore ainsi. Certains regretteront qu'à la fin de sa vie l'auteur ait ajouté sa signature à l'avers de la toile.



1 *Edgar Degas :* Grande arabesque 3e temps. *Epreuve en bronze patiné modèle nº 16, série I. Hébrard fondeur. Hauteur : 40 cm.*
Quelques bronzes de Degas ont été présentés à Londres et à Paris au cours de la saison. Celui-ci, vendu par Mes Ader et Picard le 20 juin, a été adjugé 192 000 francs soit, frais compris, 211 770 francs, ce qui est à très peu de choses près le prix atteint par le bronze également séduisant : « 4e Position, devant sur la jambe gauche » vendu chez Sotheby le 3 juillet : £18 000.

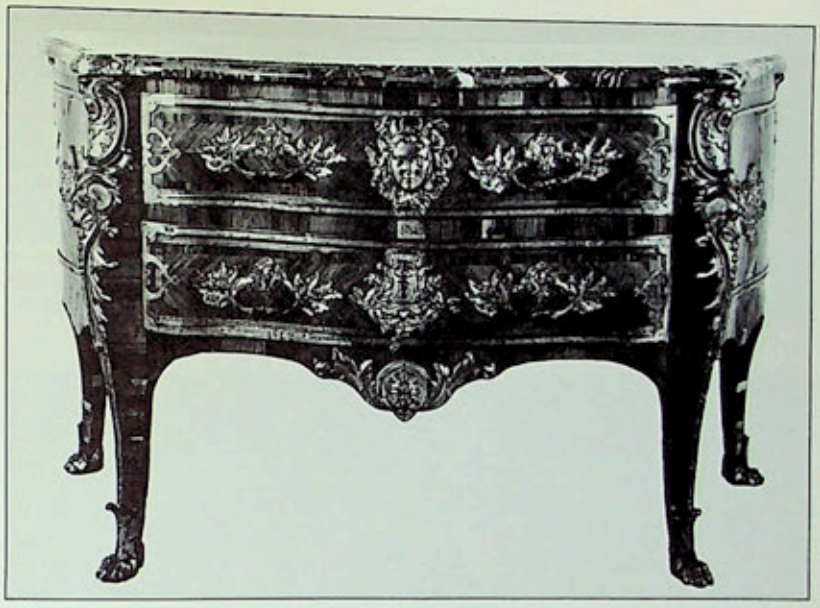
2 *Pierre Bonnard :* La Promenade des jeunes écolières. *Aquarelle-gouache. Signé des initiales et daté 91. 24×35,5 cm.*
En 1960, au cours de la vente J. Rewald, un plus petit dessin noir et blanc du même sujet avait atteint £3,080 (43 120 francs) qui avait paru élevé à l'époque. Le prix réalisé par l'aquarelle plus grande et plus complète, le 24 avril chez Sotheby, s'explique non seulement par la qualité et le charme de l'œuvre, mais par l'acharnement de deux collectionneurs passionnés.

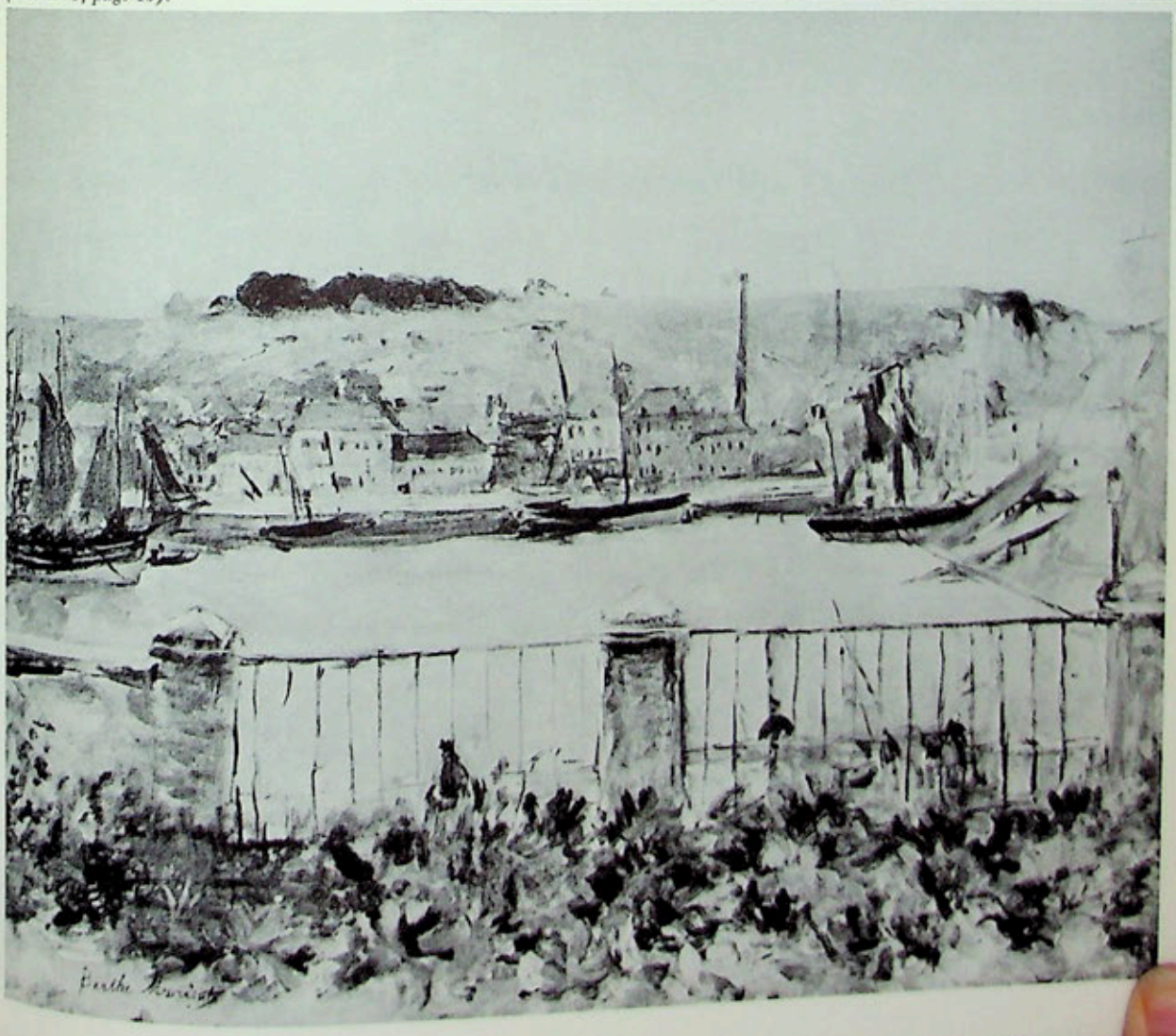
3 *Gustave Courbet :* Biches forcées à la neige. *Signé. Huile sur toile. 91×140 cm.*
Peinte en 1857, cette toile a été envoyée par Courbet au Salon la même année. Depuis lors, elle a figuré dans une dizaine de grandes expositions et a été abondamment commentée. Malgré son sujet difficile, un marchand n'a pas hésité à la payer £37,000 (438 080 francs).

4 *Sir John Everett Millais :* La Paix est conclue. *Huile sur toile. Signé du monogramme et daté 1857. 113×90,5 cm.*
Ruskin disait de cette toile : « Avec les Feuilles d'Automne [de Millais également], elle comptera parmi les plus grands chefs-d'œuvre du monde. » Le peintre décrit ainsi son tableau : « Un officier blessé est allongé sur son sofa, sur lequel sa femme est assise. Un lévrier irlandais est lové auprès de ses maîtres. » C'est la femme de Millais qui a posé pour le personnage féminin et le colonel Paton pour celui de l'officier. Le lévrier « Roswell » avait été élevé dans les chenils de la Reine. Forte de ces précisions et du jugement de Ruskin, cette œuvre du peintre préraphaélite a été vendue £11,500 (136 160 francs), le 3 avril chez Sotheby.

5 *Importante* commode de forme mouvementée *d'époque Régence.*
Ouvrant par deux tiroirs et portes latérales, elle est en bois de placage marqueté en feuilles et comporte une riche ornementation de bronzes ciselés et redorés. Ce meuble, qui est à rapprocher d'une commode de Joseph Baumhauer figurant à Londres dans la Wallace Collection, a été adjugé par Mes Ader et Picard 168 000 francs le 3 avril au Palais Gallièra.

6 *Berthe Morisot :* Le Port de Fécamp. *1874. Huile sur toile. 46×55 cm. Signé en bas à gauche.*
La vente de ce tableau (le 20 juin à Gallièra) a donné lieu à un incident quelque peu saugrenu. L'adjudicataire fit savoir qu'il avait cru enchérir en anciens francs. Contrairement a ce qu'on pourrait penser, des confusions de ce genre surviennent encore. Celle-ci supposait une sérieuse dose d'optimisme : comment espérer acheter un très beau Berthe Morisot pour la somme dérisoire de 620 000 anciens francs. Le prix réel (620 000 nouveaux francs) obtenu par Mes Ader et Picard montre bien l'intérêt porté à l'artiste dont peu d'œuvres étaient passées récemment en vente publique *(voir n° 5, page 45).*

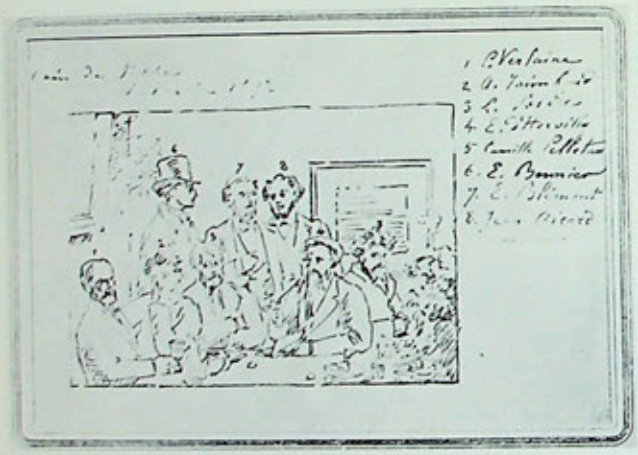

5

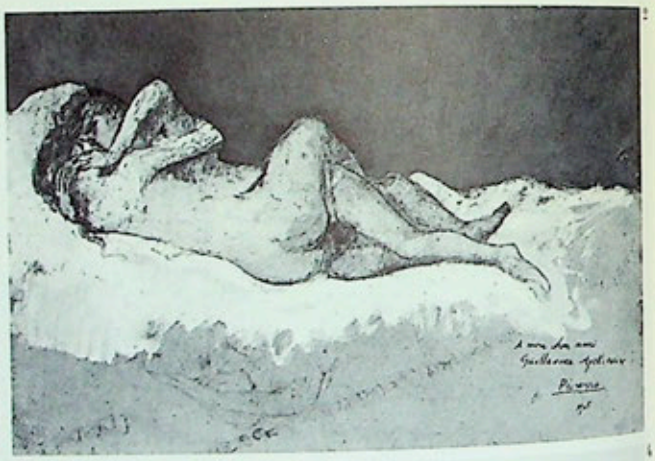

6

1 *Fantin-Latour:* Coin de table. *Encre de chine. 9,5×14,2 cm.*
Ce dessin fait, non pas pour, mais sans doute après, le célèbre tableau du même titre n'en constitue pas moins un document de première importance sur le cercle des poètes que fréquentait Rimbaud. La liste de ceux-ci: Verlaine, Valade, d'Hervilly, etc... a été dressée par Fantin qui orthographie curieusement « Raimbaud ». En haut à gauche de la main du peintre: «Coin de table Salon de 1872». Cette pièce, adjugée 7000 francs, faisait partie d'un important ensemble de documents littéraires particulièrement riches en souvenirs de Beaudelaire et de Rimbaud dispersé par Mes Rheims et Laurin le 29 mai à la Salle Drouot.

2 *Pablo Picasso:* L'Etreinte. *Peinture sur carton. 53×70 cm. Signé et daté 1905.*
Vendu le 24 juin à Galliéra avec quelques autres tableaux de la succession Jacqueline Apollinaire (voir n° 6), ce tableau dédicacé « A mon cher ami Apollinaire » fut sans doute donné par le peintre à son enthousiaste défenseur peu après leur rencontre. Il a été adjugé un million de francs.

3 et **4** *Benvenuto Cellini:* « Junon ». *Bronze, Détail de la partie supérieure. Haut. 25,5 cm.*
Chez Sotheby, le 16 mai, parmi des objets d'art du Moyen Age et de la Renaissance figurait ce bronze de Benvenuto Cellini, dont l'origine accroît encore l'intérêt que lui donne sa grande qualité (voir L'Œil n° 156, p. 45). En effet, cette statuette de Junon (vendue £32 000) a été exécutée sur l'original en cire que Cellini avait modelé pour une série de candélabres d'argent grandeur nature, destinés à la Galerie de Fontainebleau. L'artiste avait alors son atelier à l'hôtel du Petit Nesle. Il note dans ses mémoires: « Là, j'ai commencé quatre petits modèles de cire, de chacune 2/3 de brasse en hauteur. Il y avait Jupiter, Junon, Apollon





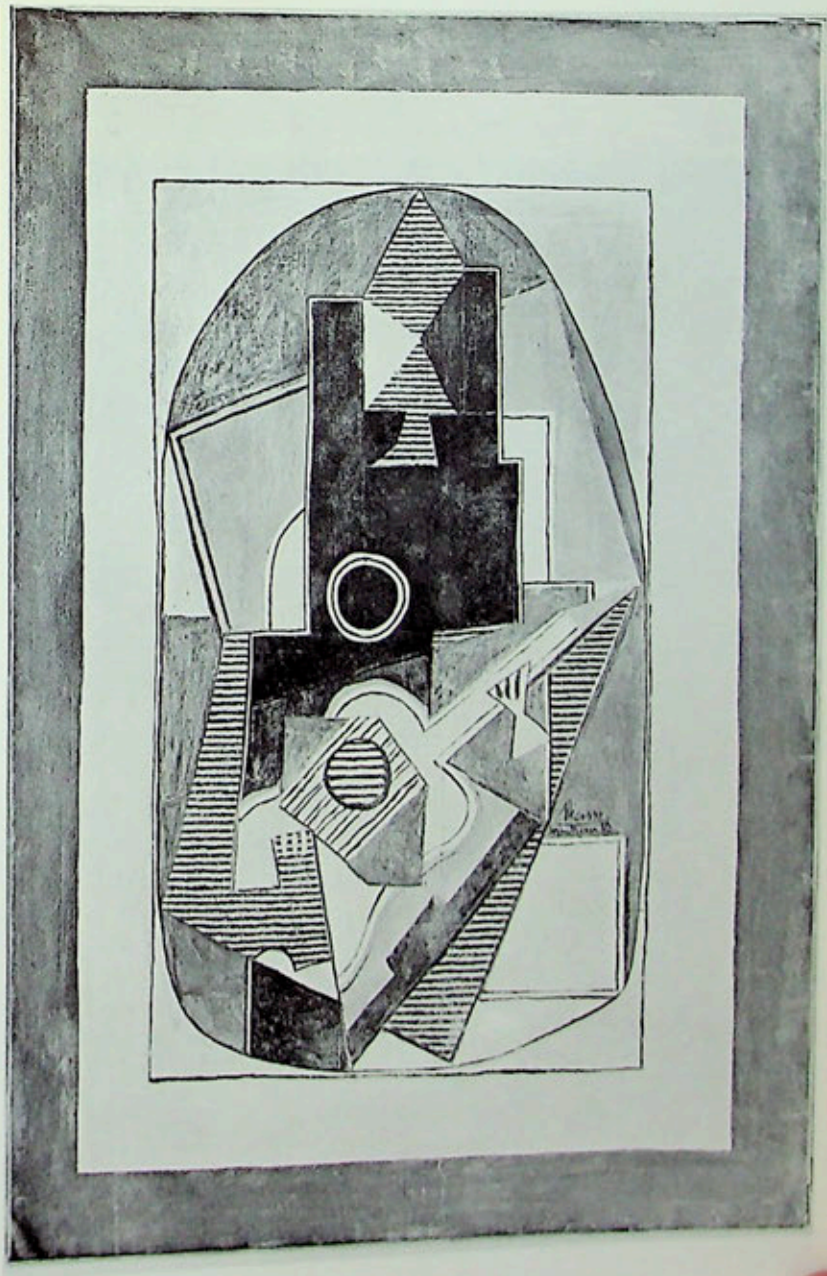
et Vulcain ». Plus loin, il ajoute : « J'ai fait aussi un piédestal du même genre pour la statue de Junon, attendant pour commencer que le roi me donne l'argent nécessaire. » Un dessin du Louvre (fig. 3), préparation pour cette figure, montre la partie supérieure du corps, avec une inscription de la main de Cellini : « Junon en pied et faite d'argent, grandeur nature pour François Ier à Paris. Il devait y en avoir douze. Le Jupiter seulement a été fini ».

5 Astrolabe persan *en cuivre doré, signé de Muhammad Madhî, et daté de l'an 1070 de l'Hégire (1659 de notre ère). Une des faces, dite « tympan des horizons », est constituée par une projection solaire montrant toutes les constellations boréales. Les heures italiennes et babyloniennes sont marquées différemment. A l'intérieur figure une liste de villes de Perse disposée en cercles concentriques. Ce très rare objet a été vendu 24 500 francs le 28 mars, au cours d'une vente dirigée par Mes Rheims et Laurin, qui comprenait en outre un important ensemble de bronzes, de porcelaines et de meubles chinois, de manuscrits orientaux et d'orfèvrerie sassanide, ainsi qu'une remarquable collection de tapis d'origine persane exécutés pour la Pologne au XVIe et XVIIe s.*

6 *Pablo Picasso :* Homme à la guitare. *Huile sur toile. 130×89 cm. Signé et daté : Montrouge 18.*
Mme Apollinaire, la jolie rousse du célèbre poème, avait toujours refusé de se séparer des œuvres d'art collectionnées par son mari. Un petit nombre de celles-ci seulement ont été mises en vente après le décès de la veuve du poète. Cette toile de Picasso, présentée par Mes Rheims et Laurin le 24 juin au Palais Galliéra, avait été donnée par le peintre à son ami en cadeau de mariage. Bon exemple de cubisme tardif, émouvant par les souvenirs qui s'y rattachent, ce tableau a été adjugé 510 000 francs.

5

6



1 *Vincent Van Gogh:* Portrait de la mère de l'artiste. *Huile sur toile. 39,5×31 cm.*
A la fin de l'année 1888, Van Gogh écrivant à Théo fit deux fois allusion à ce tableau qu'il avait entrepris de réaliser d'après une photographie: « Je travaille à un portrait de la mère, parce que la photographie noire m'impatientait trop. Ah comme on pourrait faire des portraits sur nature avec la photographie et la peinture. J'ai toujours espoir que dans le portrait il nous attend encore une belle révolution ». Souvent reproduit et exposé, ce portrait a été adjugé chez Christie le 28 juin 110 000 guinées (1 386 000 francs). Il était mis en vente par le Révérend Theodore Pitcairn de Bryn Athyn (Pensylvanie) qui consacre les revenus d'une importante fortune industrielle à la propagation de la foi swedenborgienne aux Etats-Unis. Le Révérend Pitcairn a vendu d'autres tableaux importants depuis un an ou deux, en particulier la fameuse Terrasse à Sainte-Adresse *de Monet. Ce tableau qu'il avait acheté $11 000 en 1926 a atteint en décembre 1967 chez Christie le prix de $1 411 200 payé par le Metropolitan Museum de New York.*

1

2 Totem en bois des Iles Marquises. *Hauteur 230,5 cm. Ce mât totémique peint en noir et vert avec des touches de rouge est un rare et important exemple de l'art polynésien. Il a figuré longtemps dans la collection Chadourne, une des premières à faire place à l'art du Pacifique. Sotheby, 25 juin, £5000 (60 000 francs).*

3 *Léon Bakst:* Ida Rubinstein dans le Martyre de Saint Sébastien. *Aquarelle. Signé. 44,5×27,5 cm.*

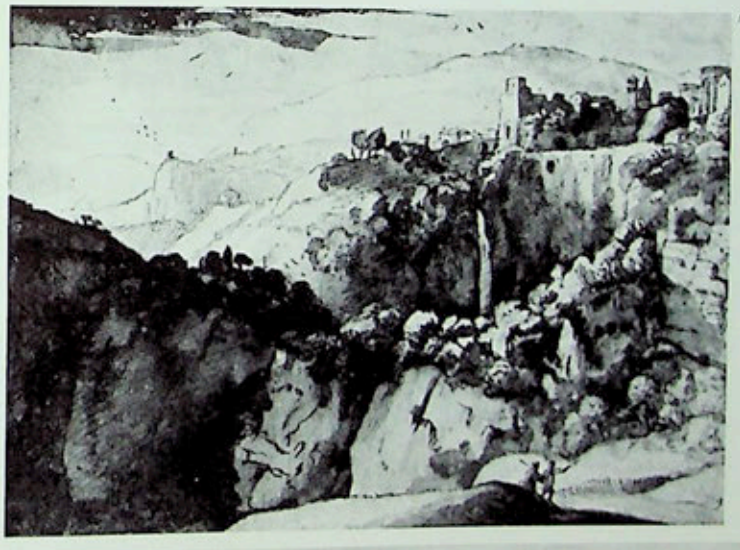
Cette aquarelle a appartenu à Robert de Montesquiou qui fut parmi les tout premiers amis français de Diaghilev. Parfait exemple de l'esprit « Ballets Russes » d'avant la première guerre, elle a atteint le prix remarquablement élevé de £3 200 (38 400 francs) au cours d'une vente de projets d'artistes pour des costumes, des rideaux de scènes, des affiches, etc... relatifs à ces Ballets (Sotheby, 18 juillet).

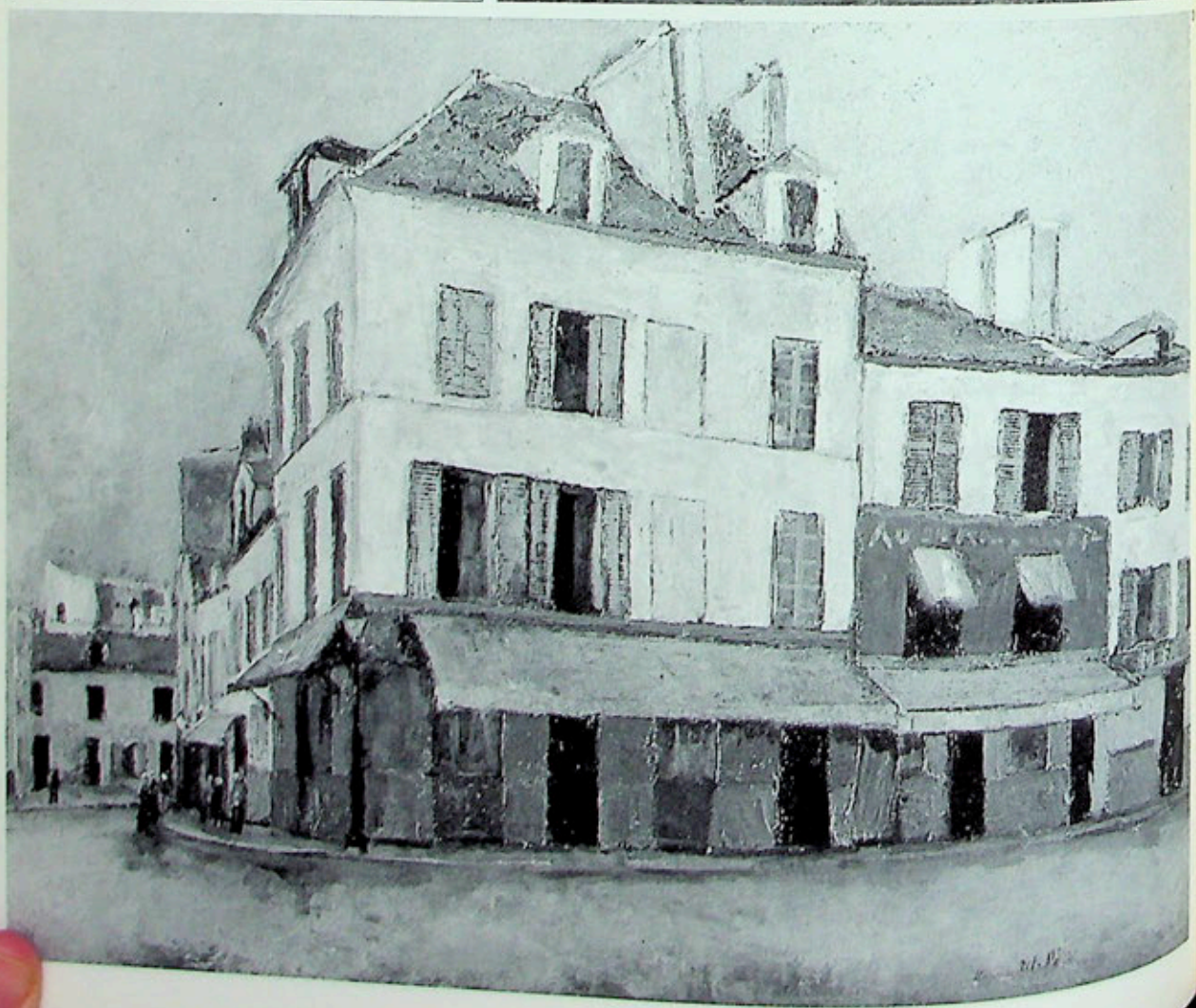
4 *Claude Lorrain:* Tivoli vu de l'Est. *Dessin à la craie noire et au pinceau à l'encre brune avec rehauts de lavis brun, rose et gris. 21,2×31 cm.*

Exposé à Paris en 1925, ce beau dessin étudié par T. Borenius puis par M. Rothlisberger, a été adjugé £19.950 (239 400 francs) chez Christie, le 25 juin.

5 *Berthe Morisot:* Sur la plage. *Huile sur toile. 24×50 cm. Signé en bas à droite.*

Appartenant à Mrs Pleydell-Bouverie (voir nº 4, page 47), cette exquise toile d'assez petites dimensions a été peinte aux Petites-Dalles en 1873. Elle a été vendue le 3 juillet (Sotheby) £46 000 (552 000 francs); prix qui est à comparer à celui du Berthe Morisot adjugé par Mes Ader et Picard (voir nº 6, page 41).





1 Masque Baluba *(Congo) en bois sculpté. 52,7 cm. Cette superbe pièce appartenait à un collectionneur parisien mort récemment; le 25 juin chez Sotheby, elle a été payée £8000 (96 000 francs) par un marchand de tableaux londonien.*

2 *Edouard Vuillard:* Mme Vuillard cousant. *Peinture sur carton. Signé et daté 95. 32× 36 cm.*
Cet émouvant portrait de la mère de l'artiste dans son atelier de corsetière de la rue Saint-Honoré a été vendu £27 000 (324 000 francs) chez Sotheby le 3 juillet. Ce prix est largement justifié par la qualité de l'œuvre, exemple parfait du talent de Vuillard à ses débuts.

3 *Maurice Utrillo:* Place du Tertre à Montmartre. *Signé en bas à droite. Huile sur toile. 53×72,5 cm.*
Peint vers 1911, ce tableau est un exemple typique de la bonne période de l'artiste qui devait durer si peu d'années. Il a été vendu 28 000 guinées (352 800 francs) le 28 juin chez Christie.

4 *Jean-Louis Forain:* Femme assise sur la plage. *Huile sur panneau. Signé en bas à gauche. 30,5×38,5 cm.*
Au premier plan de ce tableau peint vers 1878 se projette l'ombre portée de la chaise du peintre, de son chevalet et de son ombrelle. L'œuvre qui figura à l'exposition centennale de l'art français de Saint-Pétersbourg en 1912 et qui fit partie de la célèbre collection Beurdeley avant d'appartenir à René Fribourg a été vendue chez Sotheby le 3 juillet £15 800 (189 600 francs). En 1963, chez Sotheby, elle avait atteint £3000. La forte progression enregistrée s'explique entre autres par le fait qu'elle était présentée parmi plusieurs Forain, tous d'exceptionnelle qualité. Ils avaient appartenu à Mrs Pleydell-Bouverie, récemment décédée, et dont les très importants tableaux apparaissent maintenant sur le marché (voir n° 5, page 45).

5 *Importante* plaque en bronze du Bénin. *49,6×36,8 cm.*
Ce superbe bas-relief réalisé par la technique de la cire perdue, que les artistes du royaume du Bénin avaient portée à un haut degré de perfection, a été acheté par un grand marchand parisien: £11 000 (132 000 francs), prix jamais encore atteint pour un objet de ce genre (Sotheby, 25 juin). La figure centrale du guerrier portant une coiffure conique est flanquée à la partie supérieure de deux représentations d'Européens.

La Rénovation de la Grande Galerie

Suite de la page 12

Comment y remédier sans rompre la perspective ni l'unité de la présentation? C'est le projet élaboré en 1796 par Hubert Robert qui apporte la réponse: les pilastres et les niches rythment l'espace en longueur, les arcs doubleaux prévus entre les ouvertures de la voûte rendront enfin supportable la sinistre verrière mise en place par Lefuel et la corniche prolongeant l'entablement des colonnes qui portent ces arcs tempérera heureusement ce que l'élévation pouvait avoir de trop imposant. Tout n'est pas résolu pour autant: malgré les prises de position de Jacques Jaujard et de Georges Huisman, les partisans de la sobriété « moderne » obtiennent la suppression des pilastres et des arcs doubleaux. Les travaux commencent. Ils sont arrêtés par la déclaration de guerre, repris, interrompus de nouveau pendant l'occupation. Puis, en 1946, Georges Salles, directeur des Musées Nationaux, réussit à faire écarter les altérations apportées en 1937 au projet d'Hubert Robert proposé par René Huygue, et qui sera fidèlement réalisé. C'est aux tableaux de l'école italienne que sera principalement dédiée la Grande Galerie rénovée. Ce choix exprime des vues très précises sur l'art d'utiliser le Louvre. Salle prestigieuse, la Galerie du Bord de l'Eau doit recevoir ce que le Musée possède de plus prestigieux. Or la collection est riche d'incomparables chefs-d'œuvre de l'école italienne, d'où l'équation Peinture italienne = Grande Galerie. Il apparaissait en outre aux responsables de l'époque que l'art italien souvent très « extérieur » dans ses effets convient mieux qu'aucun autre aux cimaises d'une salle d'un demi-kilomètre de long.

Ainsi, les soubresauts de l'histoire, les théories contradictoires, l'évolution du goût, ont déterminé pour la Grande Galerie de constantes mutations. Celle qu'elle connait aujourd'hui (dont l'occasion fut la restauration nécessaire de la verrière et du parquet) mérite d'être à son tour analysée et commentée.

Il faut préciser qu'elle s'inscrit dans un plan général de réorganisation totale des collections, demandée par André Malraux. Après l'élaboration de plusieurs projets, M. Chatelain, directeur des Musées Nationaux, M. Parrot, directeur du Musée du Louvre et M. Michel Laclotte, conservateur en chef du Département des peintures, se sont mis d'accord sur un plan répartissant les collections par école. L'évacuation du Pavillon de Flore, souhaitée en 1929, enfin réalisée, permet d'allouer au Département des Peintures l'ensemble des salles qui avaient été alors prévues pour lui: au deuxième étage, les quatre ailes de la Cour Carrée, au premier, l'aile méridionale du Louvre, Grande Galerie et salles attenantes. Mais dans cet espace, la répartition des écoles est très différente de celle qui avait été envisagée à l'époque: toute la peinture française et étrangère, jusqu'au XVII[e] siècle inclus, devait occuper le premier étage, le XIX[e] siècle français se déployant seul autour de la Cour Carrée. Le plan actuellement en cours de réalisation est basé avant tout sur le principe, défendu par Georges Wildenstein et Salomon Reinach, du double circuit, celui des chefs-d'œuvre et celui des salles « d'étude », avec cette notable différence que les dites salles d'étude ne sont pas seulement des « réserves aménagées » destinées aux spécialistes, mais, selon l'idée chère à l'équipe du Département des Peintures, des salles supplémentaires, ouvertes au public au même titre que les autres. Le « circuit des chefs-d'œuvre », pour les écoles françaises et italiennes, occupera toute l'aile sud du Louvre, Grande Galerie et salles attenantes, le Pavillon de Flore abritant les Espagnols. Au second étage, la moitié sud des bâtiments entourant la Cour Carrée sera réservée au salles d'étude de la peinture française, la moitié nord accueillant les chefs-d'œuvre des écoles du Nord, dont les salles d'étude sont prévues à l'extrémité occidentale de la Grande Galerie, également au second étage. L'accès au Département des Peintures se fera en haut de l'escalier de la Victoire de Samothrace, non plus dans la Salle des Sept Mètres (actuellement Primitifs italiens) mais de l'autre côté, par le pérystile de Percier et Fontaine, que les architectes de l'Empereur avaient d'ailleurs conçu à cet effet; on y placera les acquisitions récentes (voir plan page 7). La salle suivante abritera le stand des catalogues (un catalogue sommaire complet de toutes les peintures du Louvre paraîtra en 1969) ainsi qu'un plan lumineux, analogue à ceux du métro. Dans la salle Duchâtel commencera le « circuit des chef-d'œuvre » de l'école française, avec les Primitifs et le Parement de Narbonne. Le XV[e] et le XVI[e] siècle occuperont le Salon Carré où sera restitué le décor Napoléon III et les volumes du XIX[e], très satisfaisants au point de vue architectural.

Le problème sera de les respecter tout en présentant dans les meilleures conditions possibles des œuvres qui ne s'accommodent guère de trop spacieux volumes et d'un décor Second Empire. On pense trouver une solution en créant, à l'aide de partitions, des alvéoles conçues en fonction du format — souvent petit — des tableaux présentés. On espère ce faisant réaliser un agencement conforme aux principes de la muséographie contemporaine et qui ne sera pas aussi « moderne » que certaines installations faites récemment en Italie dans d'autres murs augustes.

Les décorateurs Motte, Paulin et Monpoix auxquels s'est adressé M. Michel Laclotte pour collaborer avec M. Olivier Lahalle, architecte en chef, et renouveler le décor et la présentation des salles ont été chargés non seulement de dessiner les sièges, les vitrines, les balises, mais aussi de mettre au point le graphisme des panneaux de signalisation qui seront partout apposés. Ils sont en aluminium satiné, à coins arrondis, avec un texte excluant presque toute majuscule selon la mode actuelle. Rien de plus difficile que de fondre harmonieusement des éléments « modernes » dans un ensemble qui ne l'est pas. Si les sièges conçus par Mies Van der Rohe en 1929 s'associent si bien avec des formes anciennes, c'est parce qu'ils sont d'une grande et rare pureté — des réussites comme celles-ci sont exceptionnelles. Parfaitement acceptables dans leur élégance très « années soixante » les panneaux déjà placés ne se marient guère mieux avec les boiseries et le marbre que ceux qu'ils sont appelés à remplacer. En témoigne celui qui est apposé sur la porte en boiserie qui sépare la Salle des États de la Grande Galerie.

Plus important de beaucoup est le problème du ton général et du revêtement des cimaises. Entre les pilastres de marbre rose et gris de l'agencement conçu par Hubert Robert, les murs sont couverts d'une peinture claire, dont le ton mastic doux s'accorde bien aux ors vieillis des cadres, aux discrets rehauts de la corniche. On a choisi de peindre plutôt que de tapisser. Une tenture des mêmes tons aurait sans doute constitué un fond préférable pour les toiles souvent somptueusement encadrées. Mais les techniques d'ignifugeage actuellement pratiquées en France sont défectueuses. Piqûre d'épingle dont s'irrite l'amour-propre national, déjà mis à vive épreuve en constatant que l'austère et rigoureux M. Bercut de Citroën ne fait pas le poids en face de M. Gianni Agnelli de la Fiat, assez léger de mœurs pour fréquenter les endroits où on s'amuse et collectionner la (bonne) peinture contemporaine. Outre cette imperfection technique, un parti pris « antidécoration » a dicté le choix des conservateurs soucieux avant tout de sobriété et d'effacement. En cela, ils sont en rupture absolue avec leurs prédécesseurs immédiats qui avaient poussé l'amour du décor jusqu'à l'outrance de la Salle Beistegui avec ses panneaux de velours rouge et noir promis à une prochaine disparition.

Ce nouveau parti pris de discrétion a inspiré les banquettes placées à chaque entre-travée. C'est à dessein que ces sièges élégants et confortables sont décalés par rapport aux travées. Leur fonction est de permettre le repos des visiteurs et non la contemplation de tel ou tel tableau, volonté de rigueur dont le sens risque d'échapper à certains contemplatifs fatigués. Signalons à ceux-ci qu'ils auront bientôt accès, au milieu de la Galerie, à une terrasse promenoir où il leur sera permis de fumer en contemplant (à défaut de peintures comme dans certains fumoirs du Métropolitan, à New York) la perspective admirable de la place du Carrousel et des Tuileries. Notons en passant que le restaurant ouvert il y a quelques années demeure le plus mauvais de tous ceux des musées, le plus agréable et le meilleur étant à ce jour celui du Rijksmuseum à Amsterdam.

Il est frappant de constater à quel point des murs devenus clairs et propres accusent l'inégale et fâcheuse répartition de la lumière. C'est que l'on n'a pas encore abordé le problème capital de l'éclairage. Les longues études préparatoires sont maintenant achevées et de très importants travaux seront entrepris cet hiver pour réaliser une illumination unifiée, non seulement dans toute la galerie, mais à toutes les heures du jour et de la nuit, grâce à un système complexe de compensation variable. On peut donc prévoir le moment où des visites de nuit seront possibles à la Grande Galerie.

C'est évidemment un remède salutaire contre les encombrements des « heures de pointe ». Mais le départ de la Joconde paraît bien avoir dès maintenant détourné une bonne part du flot habituel des visiteurs. La presse s'en est plainte, l'hebdomadaire « Match » par exemple a publié des photos contrastant une Joconde très entourée dans la Salle des États et un Gilles solitaire au milieu de la Tribune de la Grande Galerie. Ce faisant, notre important confrère reprend à son compte l'équation Grande Galerie = chefs-d'œuvre. Il le fait d'une manière révélatrice dans son ingénuité, parce qu'enfin le Gilles est bien un chef-d'œuvre lui aussi. Posons le problème dans des termes facilement compréhensibles aux rédacteurs de « Match ». Sans rivales en matière de ski, l'Ecole française fait mauvaise figure dans le domaine de l'art, tout au moins pour les hordes de plus en plus nombreuses que Cook, l'American Express et Intourist conduisent dans les musées mondiaux pour la plus grande prospérité de ceux-ci. C'est dans un compartiment particulier du jeu scolaire ment: l'Impressionnisme, que la France

des noms aussi prestigieux que ceux de Marielle Goitschel et Jean-Claude Killy. Or l'art impressionniste n'est pas montré au Louvre qui possède par contre plusieurs œuvres comptant parmi les plus célèbres du monde. On dit souvent que le Musée assume de nos jours certaines des fonctions qui revenaient jadis à l'Eglise. Tant qu'il en sera ainsi, et cette tendance paraît bien s'affirmer de plus en plus, des œuvres comme la Joconde et la Vénus de Milo exerceront le même attrait que jadis les reliques. Il est évident donc qu'elles attireront la foule où qu'elles soient exposées mais ce fait ne constitue en aucune façon un argument pour ou contre l'aménagement en cours d'exécution.

La disposition actuelle vise à une remise en honneur de la peinture française du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Elle ne répond qu'en partie au souhait naguère formulé avec insistance d'un « musée de l'école française », puisqu'elle maintient la séparation entre la peinture et la sculpture, mais il est évident qu'elle offrira enfin, après l'aménagement des salles annexes, une vision continue de l'évolution de la peinture française, embrassant les cinq siècles de son histoire.

La présentation des toiles déjà exposées témoigne d'une attention scrupuleuse à la signification, à l'intérêt des œuvres choisies, et du souci de mettre chacune d'elles en valeur. Le rythme d'accrochage est souple, symétrique quand il le faut, asymétrique ailleurs, avec des alternances de format ou d'échelle. Les tableaux sont parfois superposés, ainsi sur une cimaise Poussin, le « Ravissement de saint Paul » fait pour être vu de bas en haut a été heureusement placé au-dessus du « Jugement de Salomon ».

Cela dit, il reste à parcourir la Grande Galerie. Départ éclatant avec « L'Apparition de la Vierge à saint Jacques le Majeur » de Poussin, peint vers 1629-1630, qui n'avait pas été montrée depuis la guerre, sauf à l'exposition de 1960. Elle occupe ici la place de choix qui lui revient. Viennent ensuite deux tableaux de Valentin, dont les accords de couleurs ont été restitués par une heureuse restauration. Le panneau opposé réunit les peintres français ayant travaillé à Rome vers 1620: Valentin, Vignon (une œuvre de jeunesse récemment acquise) et Nicolas Régnier, avec la « Diseuse de bonne aventure », attribuée longtemps à Bartolomeo Manfredi, et rendu à son émule français par Roberto Longhi en 1943.

Les deux travées suivantes sont consacrées à la peinture entre 1630 et 1640: Poussin est seul à gauche, la cimaise opposée réunit Vouet Blanchard et Le Sueur. Puis, après Poussin, Louis Le Nain. Les tonalités très fines, toutes en nuances de gris et de brun clair, le format réduit de plusieurs tableaux ont posé un difficile problème d'accrochage. La « Réunion d'amateurs » attribuée primitivement à Mathieu Le Nain, puis rendue à Louis par M. Charles Sterling, apporte un élément nouveau à la connaissance du peintre.

La présentation et l'accrochage dans un grand musée ne comportent jamais hélas que des solutions approchées. On s'en rend bien compte sur la travée qui fait face aux Louis Le Nain. Ici après les Georges de La Tour qui souffrent provisoirement du manque d'éclairage, des tableaux de petit format comme les deux natures mortes de Baugin et les Sébastien Bourdon pâtissent nettement d'être hors d'échelle. Les critiques du principe adopté trouvent là un de leurs plus sérieux arguments en soulignant qu'il est paradoxal de présenter dans un interminable passage haut de plafond la peinture française dont les plus belles réussites ont souvent un caractère intimiste.

On aborde ensuite la peinture à Paris autour de 1650: Le Brun, Le Sueur encore, Stella — avec le joli tableau de « Clélie franchissant le Tibre », revenu de Fontainebleau depuis un an à peine — et La Hyre, « Laban cherchant ses idoles », auquel une restauration rendra sans doute son beau paysage, mais qui pour le moment représente bien incomplètement ce peintre. En fait, le parti adopté de réserver la Salle des Etats aux « grands formats » prive pour le moment ce « circuit des chefs-d'œuvre » de certains exemples nécessaires (La Hyre précisément, puis Poussin, Jouvenet, Subleyras, Rigaud) sans lesquels on ne peut présenter qu'une image déformée de ce que fut la peinture française aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Une travée Poussin encore; l'admirable paysage avec « Diogène jetant son écuelle », le « Ravissement de saint Paul », déjà mentionné, « Apollon et Daphné », sa dernière peinture, puis, autour de l'autoportrait, les « Saisons ». La restauration que viennent de subir ces quatre toiles fait sentir dans toutes ses nuances l'intention du peintre. L'atmosphère, les couleurs, tout en reflétant une interprétation symbolique du sujet — du « Printemps » bruissant de sève à la sinistre désolation de « L'Hiver » — offrent dans les couleurs des ciels, des arbres et des ombres, des variations à nouveau sensibles aujourd'hui. Les paysages de Claude Lorrain, en face, ont retrouvé grâce au nettoyage leur lumière véritable. Leurs beaux cadres invitent à souligner l'effort accompli dans ce domaine par la Conservation du Louvre qui a poursuivi la politique instaurée par M. Germain Bazin. Celui-ci avait en effet acheté pour son département de nombreux cadres d'époque. On a d'autre part puisé dans les 2000 cadres légués par M. d'Albret en 1942. Après Claude et Poussin, Le Brun et Philippe de Champaigne, le premier avec le « Chancelier Séguier », entre le « Portement de Croix » et « L'Adoration des Bergers », le second avec « La Cène », le « Christ mort » qui n'avait pas été montré depuis trente ans, le « Portrait des échevins de Paris », et le célèbre « Ex-voto de 1662 ».

La travée qui vient ensuite rassemble sur les deux parois des œuvres peintes pour la plupart au tournant du siècle. C'est là que sont accrochés l'« Autoportrait » de Desportes et deux Rigaud, le Jouvenet et le Coypel ayant d'abord figuré dans cette salle en 1699 et en 1704, quand s'y tenaient les Salons — ces deux tableaux constituent une évocation intéressante de leur époque. Dans la même travée figurent en outre, à droite un Parrocel, à gauche la célèbre « Raie » de Chardin qui fut, en 1728, son morceau de réception à l'Académie et l'« Hercule et Omphale » de Lemoyne exposé au Salon de 1725. Ils sont surmontés par le « Portrait du Président de Laage » de Largillierre.

Nous avons dit que le « Gilles » de Watteau est au centre de cette travée d'honneur appelée la Tribune, où on rêvait jadis d'associer « La Joconde » aux « Esclaves » de Michel-Ange et à la « Vénus de Milo ». Plus question ici de créer un de ces sanctuaires de l'esprit comme les concevaient avant la Première guerre mondiale les admirateurs de Tolstoï et de Romain Rolland. L'admirable « Gilles » est flanqué de deux « portraits de fantaisie » de Fragonard eux-mêmes surmontés par deux pendants de Chardin, « Les Attributs des Arts et de la Musique ». Si cette cimaise est somme toute très satisfaisante, nous n'en sommes pas moins entrés dans la zone où l'accrochage devient faible sans doute parce que les difficultés présentées par le système adopté sont telles qu'elles ne peuvent être heureusement résolues. Viennent ensuite les « Baigneuses » de Fragonard et le « Repos de Diane » de Boucher autour de « L'Embarquement pour Cythère » qui n'est montré ici qu'à titre provisoire. Un grand Boucher mouvementé « Vénus commande à Vulcain des Armes pour Enée », des tableaux de Salon et des morceaux de réception (Tocqué, Perronneau, Noël Hallé) mènent à la dernière partie de la galerie et à la fin du siècle. Non loin du morceau de réception de Greuze sans grand mérite (« Septime Sévère ») on a placé celui de Fragonard (« Corésus et Callirhoé ») qui avait en son temps provoqué les acclamations combien justifiées de l'Académie et les louanges de Diderot.

A l'heure actuelle, il y a en tout trois Chardin dans la Grande Galerie. Dans quelque temps, une autre toile de grande dimension, le « Buffet Campagnard », prendra place dans la Tribune. Mais les admirables natures mortes de petit format n'y seront pas. Ni la « Finette » et le « Faux-pas » de Watteau.

Ces toiles « intimistes » seront avec bien d'autres dans les petites salles qui abritent actuellement la Collection Beistegui. Celles-ci étant contiguës à la Galerie du Bord de l'Eau, il n'y aura pas vraiment de solution de continuité dans le circuit des chefs-d'œuvre.

Mais c'est sur cette idée même et son application qu'il convient de s'interroger. Le circuit répond d'une part à la volonté de réaliser une présentation raisonnée et chronologique de cinq siècles de peinture française et d'autre part au souci de ne pas trop solliciter l'attention du visiteur en ne lui montrant que des chefs-d'œuvre ou d'importants jalons. Parfaitement valable en soi, cette théorie muséographique présente les dangers inhérents à toute entreprise systématique. Dans le désordre du Musée Condé, à Chantilly, chacun trouve son bien au gré de ses affinités. Ici c'est le choix des conservateurs qui s'impose et ceux-ci sont trop avertis certes pour s'étonner que le visiteur moyen gardant tous ses droits passe indifférent devant « Minerve et Hercule » de Noël Hallé, le portrait de Galloche de Tocqué ou « La Rade de Toulon » par Joseph Vernet.

Un circuit d'études va venir compléter cette présentation didactique. Tous les tableaux jugés moins importants de l'Ecole française y seront disposés chronologiquement sur deux rangs. Ainsi donc, il n'y aura plus à proprement parler de réserves et ceci vaudra pour les écoles étrangères comme pour l'Ecole française, ce dont on ne peut que se féliciter.

Il n'est pas temps encore de juger une entreprise de si grande envergure et qui est si loin de son terme. Tout au plus peut-on, après avoir visité la Grande Galerie, vérifier certains principes qui inspirent les animateurs de l'entreprise. L'application de ces principes présentera des aléas. Le cycle français très complet qu'on cherche à créer risque de nuire par l'espace qu'il occupera nécessairement à la présentation des écoles étrangères. A cet égard l'examen du plan (voir page 7) est révélateur de difficultés à venir. On avait précédemment cherché sans vraiment y parvenir à réaliser une présentation chronologique intercécole. La décision de séparer rigoureusement celles-ci rendra plus difficile de nécessaires confrontations. L'accrochage déjà réalisé dans la Grande Galerie souligne justement leur intérêt dans le cadre de l'Ecole française. Or la peinture en France ne s'est pas développée en vase clos; tributaire d'autres écoles, elle les a influencées à son tour.

Faut-il donner au cloisonnement en voie de réalisation une valeur de symbole? Les partisans les plus acharnés de l'Europe des Nations n'en demandent sans doute pas tant.

Si vous voulez en savoir davantage

Sur l'histoire de la Grande Galerie depuis sa construction, lisez l'ouvrage de Chr. Aulanier, « La Grande Galerie du bord de l'eau » (Editions des Musées Nationaux).

3 rue séguier paris 6
danton 03-94

L'ŒIL

galerie d'art
tableaux anciens
et modernes
objets beaux
rares et curieux

Par l'harmonie des tons et le choix des éléments décoratifs, cette cuisine réunit une exceptionnelle beauté et une technique irréprochable.

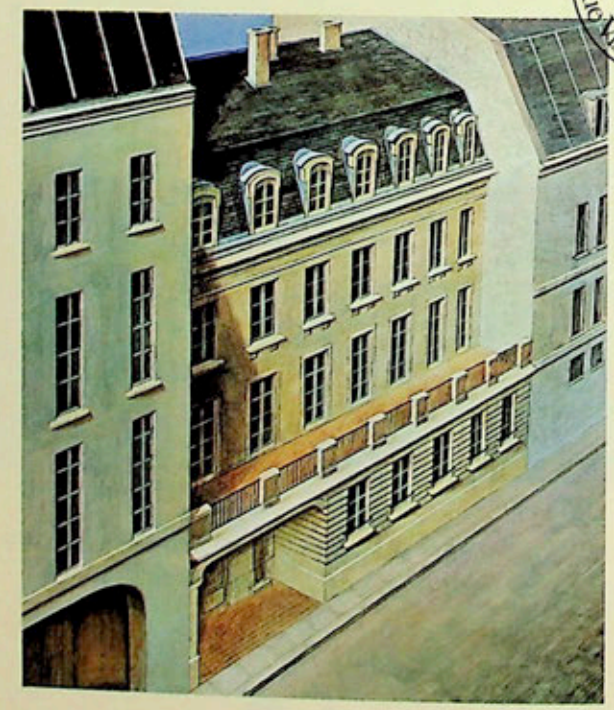
LA BOUTIQUE DANOISE

42, avenue de Friedland, Paris 8e

Tél. CAR 02.92

Vivre à Saint Germain des Prés ...dans une demeure de style classique

LE VISCONTI · 23 rue Visconti / Paris 6e ·



Vivre entre la Seine et le boulevard Saint-Germain, en plein cœur du Bourg Saint-Germain, c'est le privilège réservé aux habitants du 23, rue Visconti, une rue calme et fraîche, pleine de souvenirs du Vieux Paris. Une demeure de trois étages avec toit d'ardoise, jardin intérieur à la française, balcons en ferronnerie d'époque, escalier à balustre début XVII^{e}, plafonds à solives et poutres apparentes, y abritera 20 appartements de grande classe, du studio au 6 pièces, avec : luxueuses salles de bains, parquets de chêne et moquette de laine, isolation phonique complète, ascenseur-descenseur, caves et garages en sous-sol, etc... Le Visconti est une réalisation Segirapp, 49, avenue Kléber, Paris XVI^{e} - Tél. : PAS 43-89.

En envoyant votre carte de visite à Segirapp, 49, avenue Kléber, Paris XVI^{e}, vous recevrez la brochure Le Visconti.

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

57

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

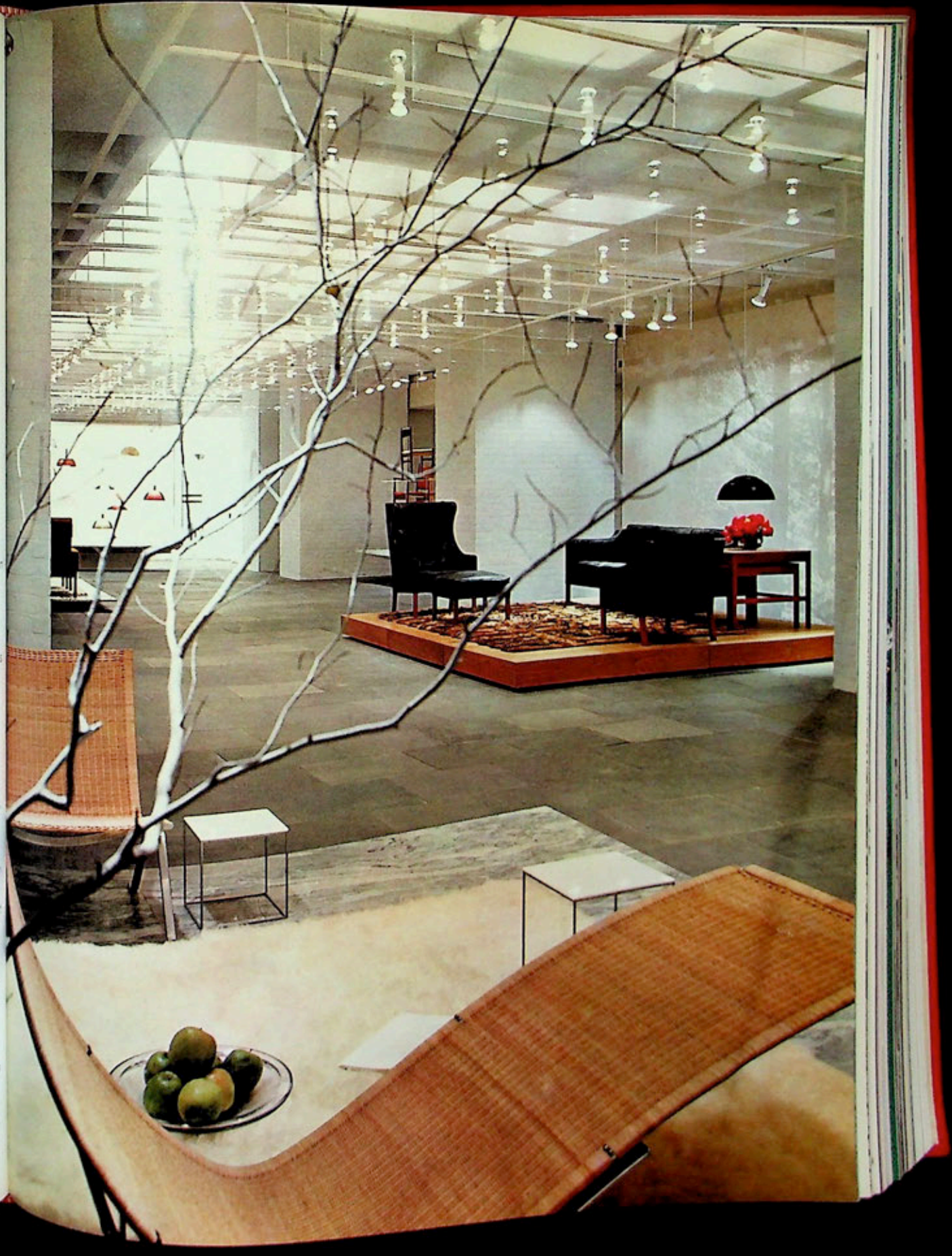
LE NOUVEAU "SHOWROOM" DE JENSEN A NEW YORK

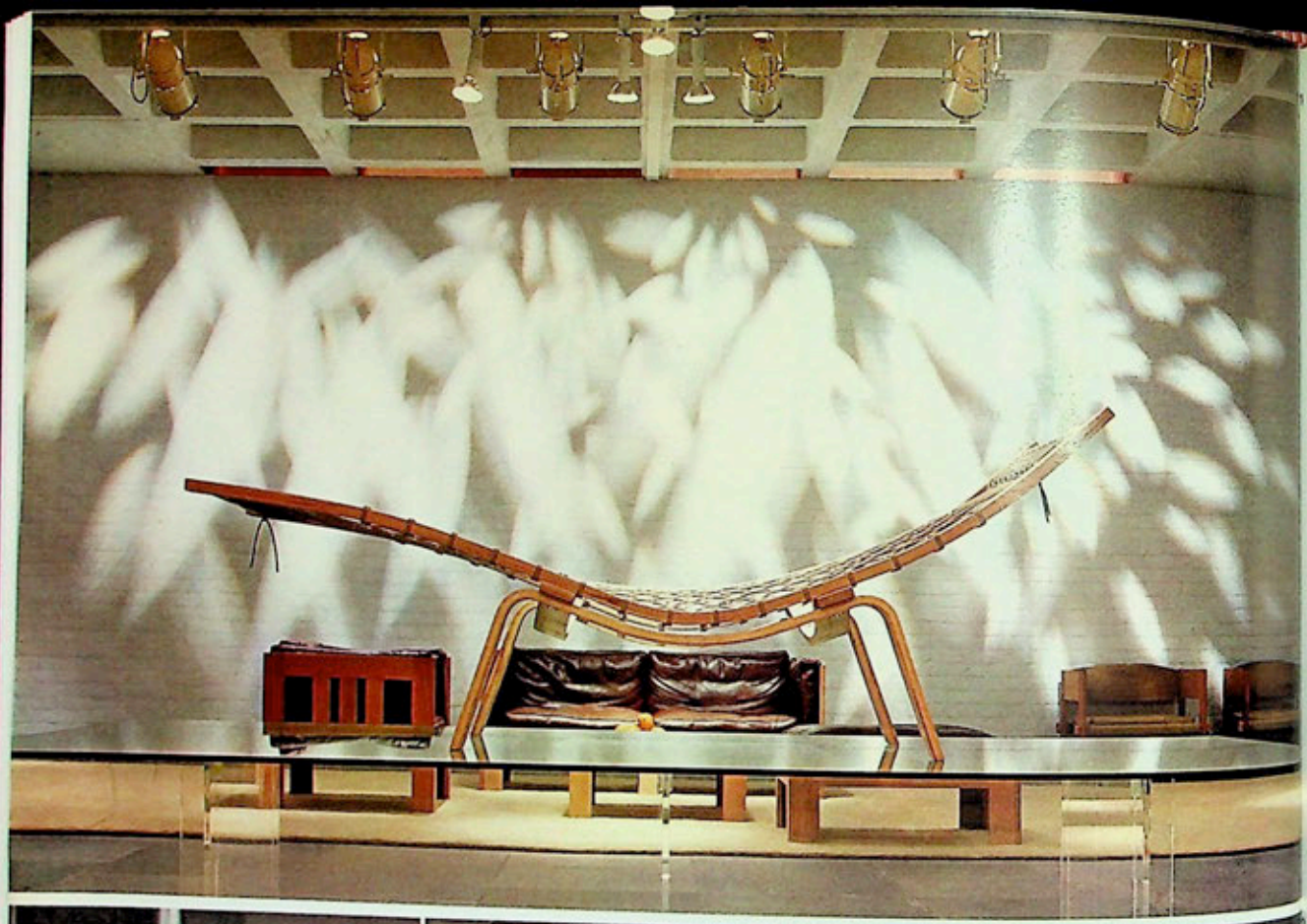
Pendant des années, le vénérable magasin de Georg Jensen, sur la 5e Avenue a été synonyme de « style scandinave » pour les riches acheteurs de Manhattan. Pas une jeune mariée n'aurait jugé sa « corbeille » vraiment complète si elle n'y avait trouvé au moins une pièce d'argenterie de Jensen. Plus récemment, outre la traditionnelle argenterie danoise et la porcelaine de la Manufacture Royale de Copenhague, Georg Jensen a commencé à représenter les meilleurs artistes internationaux orientant leurs recherches dans le domaine du design contemporain. Il a développé spécialement la section des meubles, des luminaires et des textiles. Lorsqu'on envisagea la création d'une nouvelle salle d'exposition, où les acheteurs professionnels pourraient voir la collection Jensen, le président de la firme, Mr. Jorgen Jenk, décida qu'elle devrait exprimer cet intérêt nouveau pour les formes et le dessin d'avant-garde. L'organisation architecturale de l'espace choisi, 1100 m² sur un seul étage, au 999, 3e Avenue, et toute l'installation intérieure ont été confiées à Warren Platner. Mr. Platner est un excellent architecte qui se consacre aussi bien à la construction qu'à l'agencement intérieur. L'une de ses dernières réalisations est l'aménagement du building de la Fondation Ford à New York. Pour la salle d'exposition de Jensen, il a laissé l'espace principal fluide et libre autour de petits îlots d'exposition et il a prévu d'autre part quatre salles fermées, chacune différente des autres, pour créer un effet de contraste dans l'ensemble. Les sols de pierre, les murs de briques crépis de blanc, les surfaces transparentes sont utilisées de manière à mettre en valeur les objets exposés. Platner a fait preuve d'imagination, d'humour parfois, dans l'agencement et la répartition de l'éclairage: l'ambiance lumineuse est gaie, animée, l'œil est distrait par des projections d'images sur les murs. Ici, la présentation est toute en finesse: les éléments traditionnels, maçonnerie, tissus, reflets, couleurs et transparences sont utilisés avec une discrétion subtile.

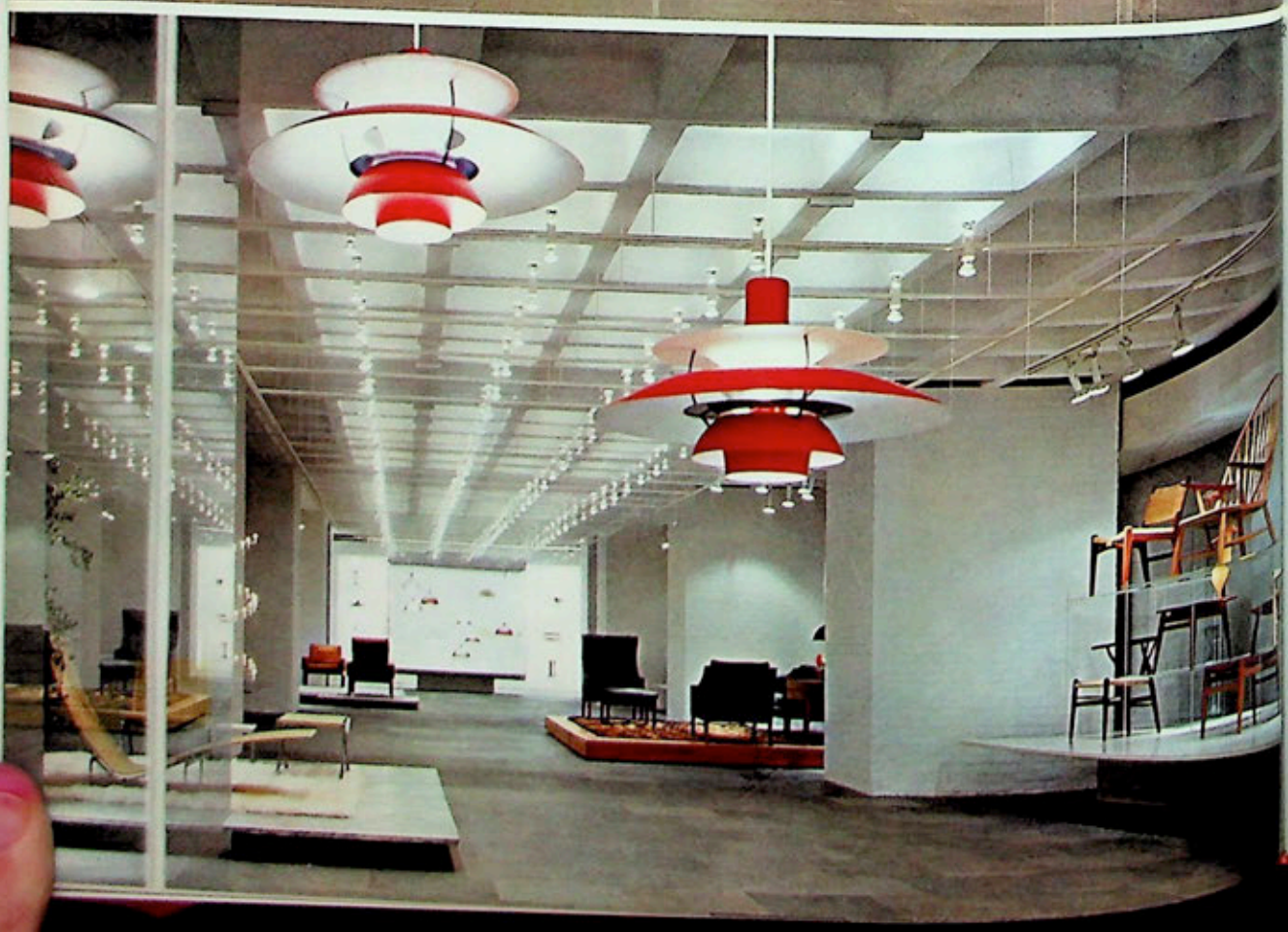
PHOTOGRAPHIES EZRA STOLLER

1

1 Le visiteur entrant dans la nouvelle salle d'exposition de Georg Jensen se trouve devant un mur animé de projections. Elles représentent un collage changeant, fait d'éléments de la vie quotidienne: les images les plus diverses se succèdent, un chapeau de femme, des fleurs, la reproduction agrandie d'un abat-jour à lamelles concentriques, comme sur notre photo. Les matériaux utilisés ici sont les mêmes que dans l'ensemble du hall d'exposition: murs en briques crépis de blanc, plafond de béton à caissons, sol en ardoise de Norvège. **2** Warren Platner avait à créer des « climats » divers dans un espace unique. La salle d'exposition s'étend sur 1100 m² en un seul niveau et l'architecte a préféré le laisser librement ouvert, mais il a présenté les pièces exposées sur des fonds et des tissus différents. Au premier plan, la chaise longue et le canapé « Triennale », en acier et rotin, de Poul Kjaerholm sont placés sur une plateforme en marbre vert du Portugal. Plus au fond, à droite, un parquet de chêne ciré et des projections lumineuses évoquent la forêt scandinave autour des confortables fauteuils de cuir de Borge Mogensen. Les myriades d'ampoules fixées au plafond, groupées deux par deux, orientent la lumière à la fois vers le plafond et vers le sol.



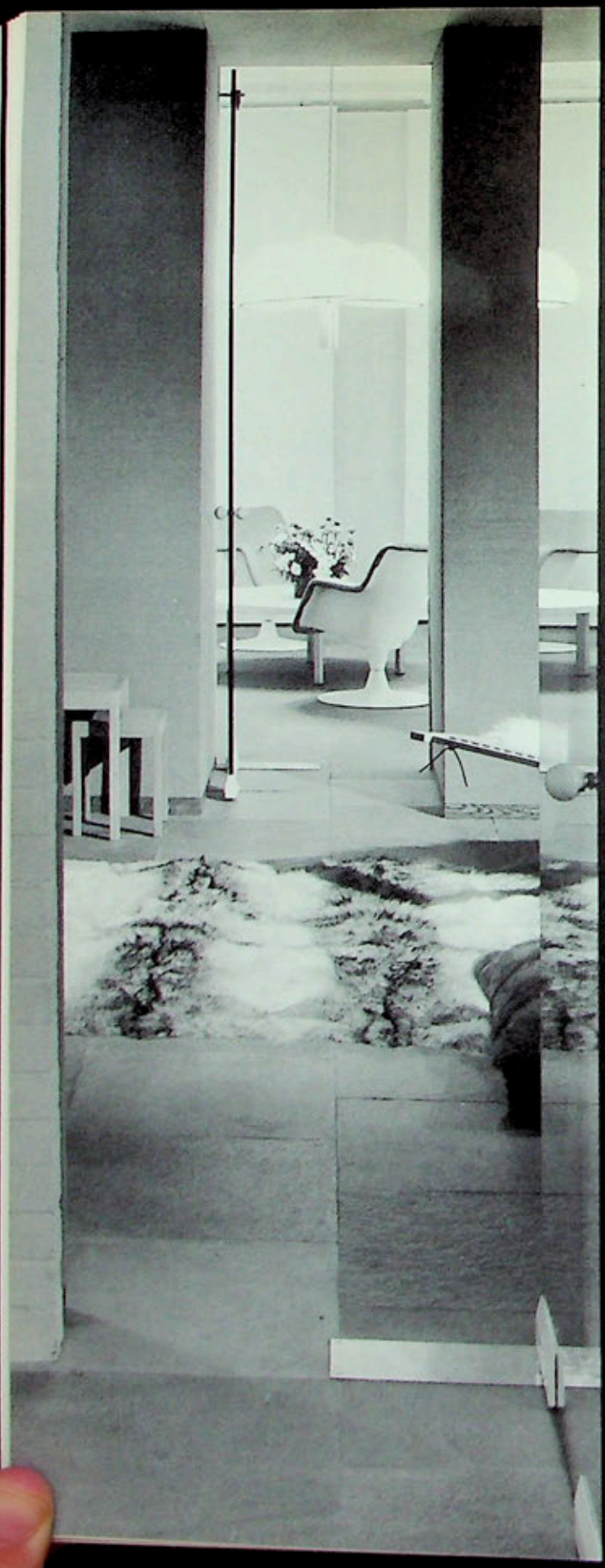




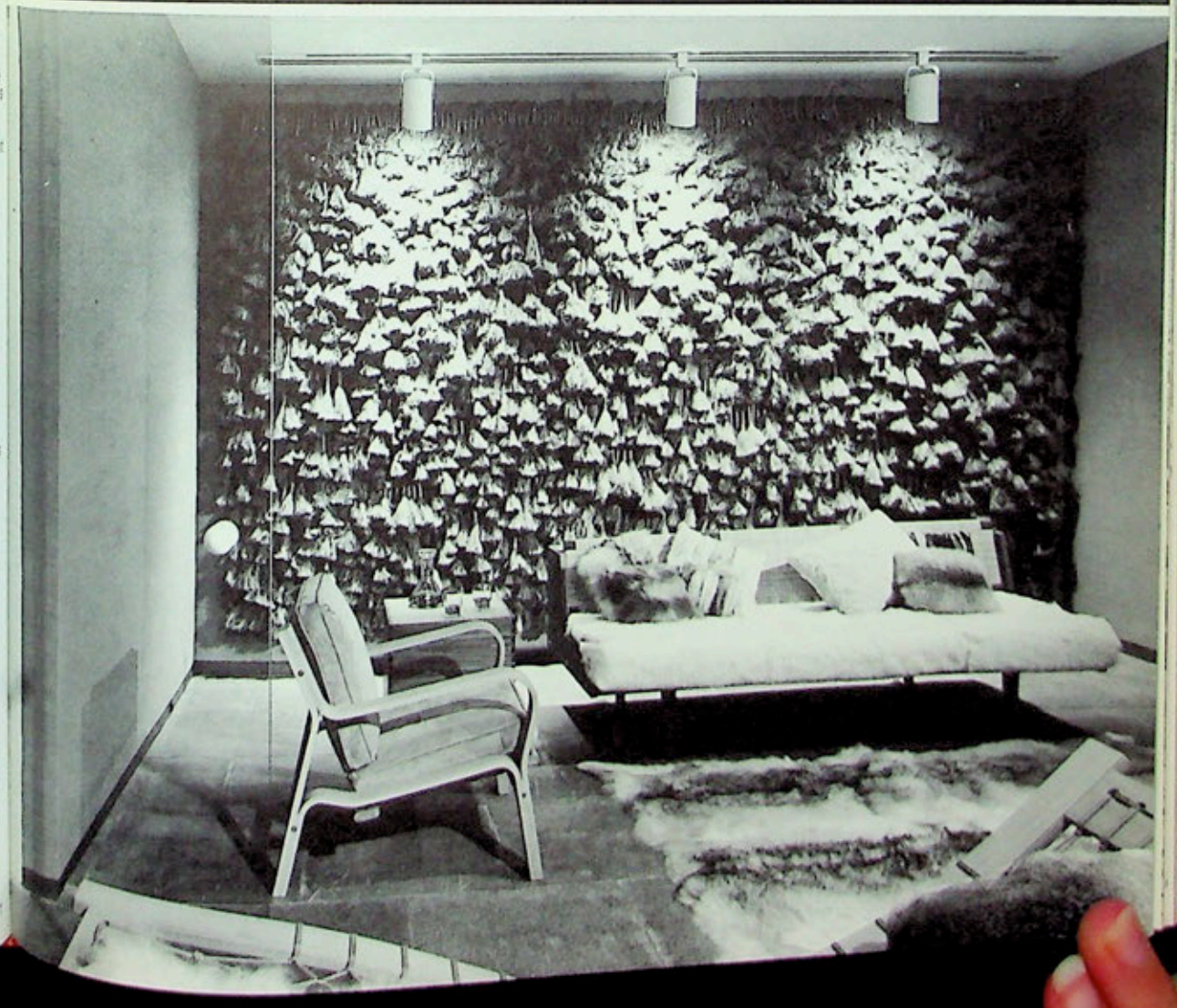
1 Par un effet subtil d'éclairage et de transparence, cette chaise longue en chêne laminé de Hans Wegner semble planer dans les nuages. Une projection de lumières et d'ombres dessinant des feuillages sert de fond à des fauteuils créés par trois designers de Jensen: de gauche à droite, Hans Wegner, Tage Poulsen, un jeune talent nouveau, et Borge Mogensen.

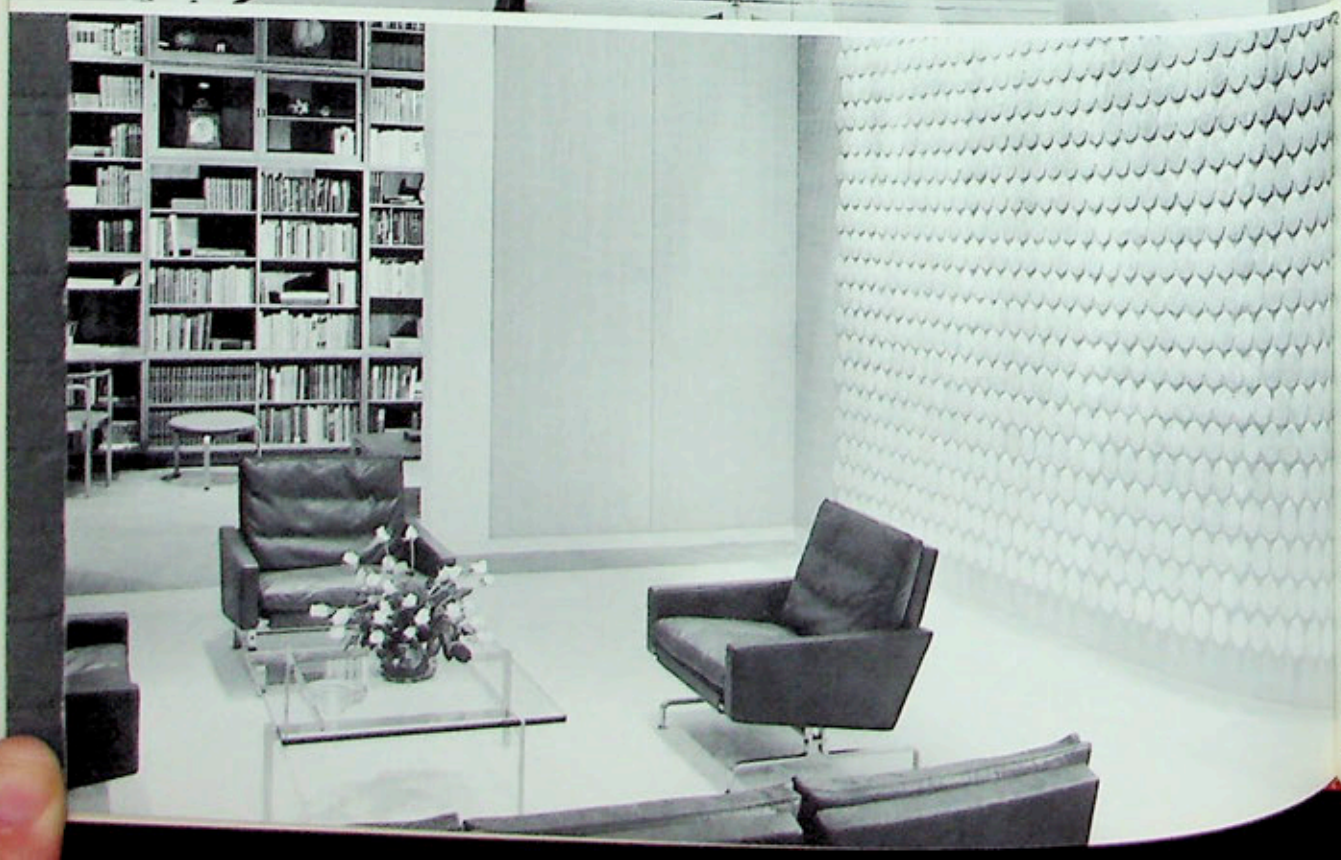
2 La salle d'exposition vue en longueur, avec, à chaque extrémité, la constellation des éléments lumineux. Cette photographie montre comment Warren Platner a su renouveler la formule traditionnelle de présentation: les meubles sont groupés en îlots distincts, limités par des éléments de cloison. Le caractère propre donné à chaque ensemble évite toute monotonie. Les pièces exposées sont placées à différentes hauteurs, parfois suspendues en l'air (voir page 57) sur des fonds et dans des éclairages différents.

3 Les luminaires de la collection présentée par Jensen « flottent » à différentes hauteurs comme des plantes aquatiques délicates dans un océan de plexiglas. Parmi les lampes photographiées ici, des créations des Danois Poul Henningsen, Hans Wegner, Arne Jacobsen, Verner Panton et Henning Koppel, de l'Italien G. Sarfatti, des Finlandais Alvar Aalto, Lisa Johannson-Pape et Yki Nummi, des Suédois E. G. Asplund et Hannelore Dreutler. Entre autres modèles déjà fameux, on reconnaît le lustre « Artichoke », le PH-5 Variations, et la nouvelle lampe de Sarfatti.

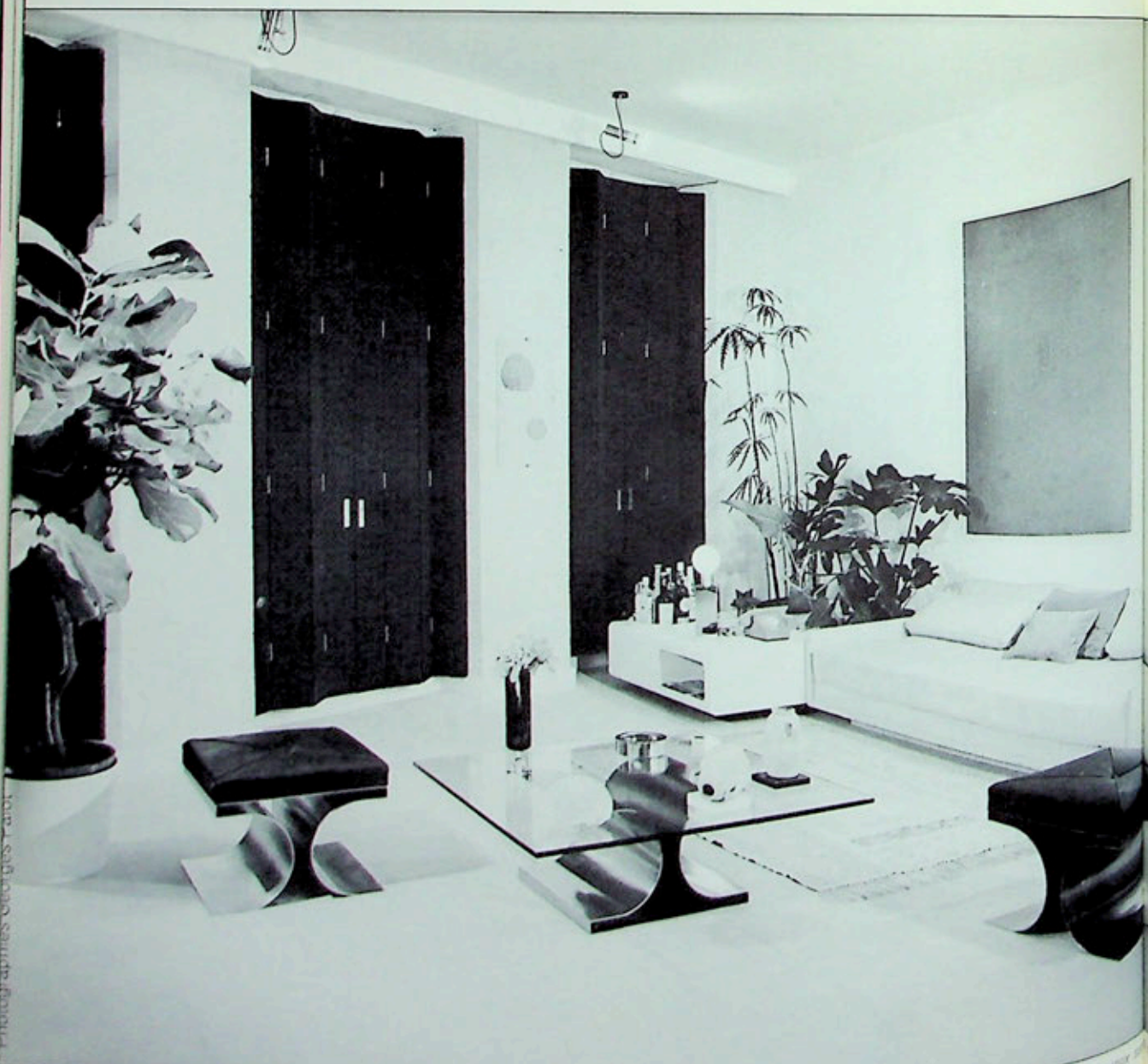


1 Des parois verticales de brique crépie, de verre ou de maçonnerie mènent à un coin meublé en salle à manger, avec des chaises pivotantes de Yrjö Kukkapuro. Ces sièges sont en fibre de verre et leur garniture amovible est fixée par des boutons-pressions.
2 Le secret d'une présentation efficace n'est pas seulement de montrer les objets à leur avantage, mais de les révéler sous un aspect différent au spectateur, qui les découvre ainsi d'un regard neuf. En suspendant dans l'espace ce que l'on voit généralement sur le sol, Warren Platner ajoute une nouvelle dimension aux objets usuels. Il souligne du même coup la belle qualité d'exécution de ces meubles aux lignes bien étudiées. Ici, perchés sur un iceberg de plexiglas, ou simplement posés sur le sol, un choix de chaises créées pour Jensen par Hans Wegner, Annelise Bjorner, Harbo Solvsteen et, en haut à droite, un récent modèle de Borge Mogensen.
3 En contraste avec le grand hall d'exposition, Warren Platner a ménagé quatre pièces fermées, donnant à chacune d'elles une « personnalité » différente. Il y a utilisé de façon originale les tentures murales aux textures insolites dessinées par lui en collaboration avec Sheila Hicks, spécialiste en ce domaine, qui les a exécutées. Cette pièce, avec son décor douillet de fourrure et de surfaces moelleuses donne invariablement une impression de bien-être. Les visiteurs s'attardent volontiers ici et sont généralement tentés de s'y asseoir. Les flocons ébouriffés de la tenture murale sont dus à la collaboration de Warren Platner et Sheila Hicks et ont été tissés par M^lle^ Hicks dans son atelier de Paris. Des coussins de fourrure et une couverture en peau d'ours blanc garnissent le divan canné de Hans Wegner. Le fauteuil, également de Hans Wegner, est recouvert de peau de Suède.





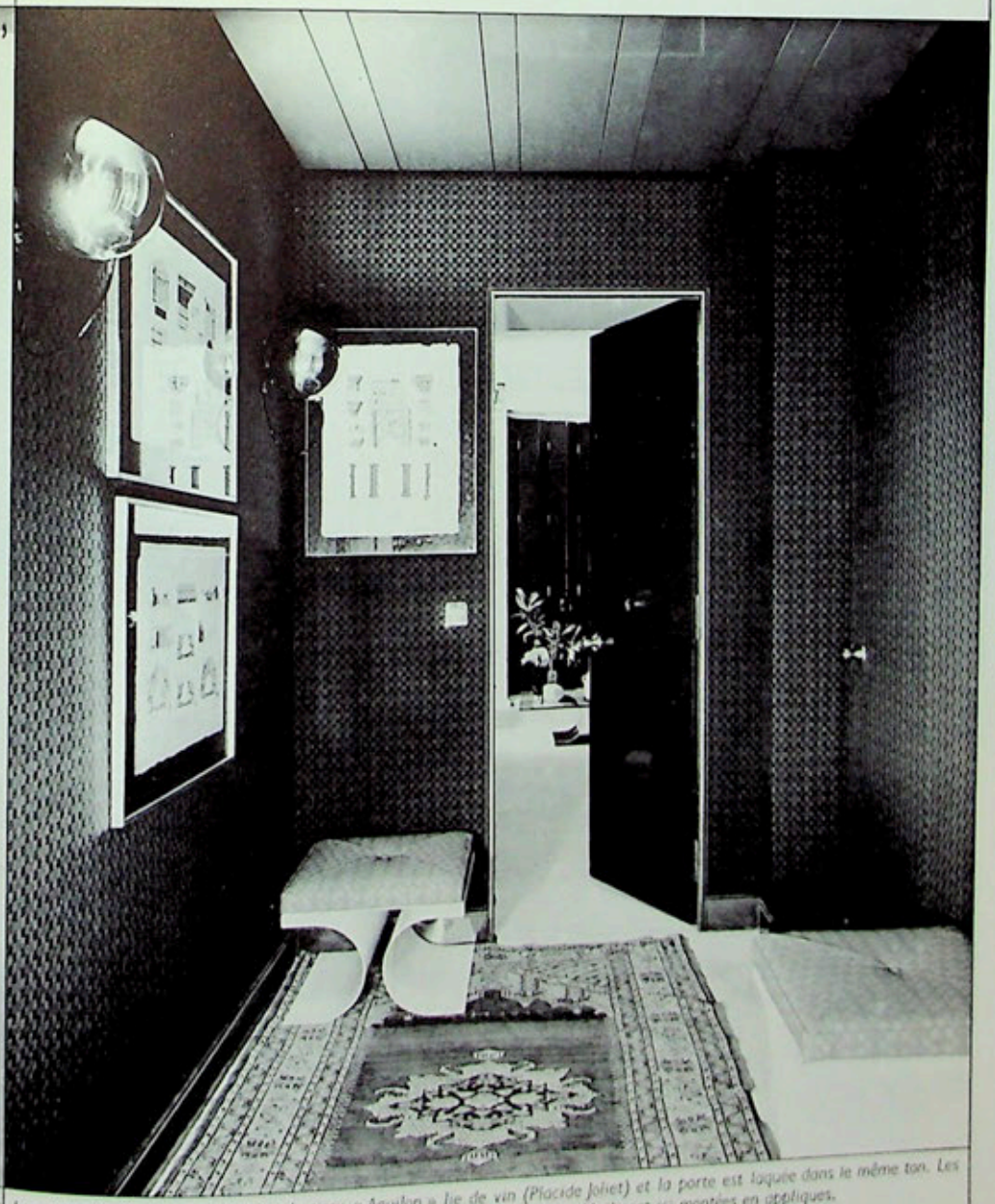
1 Les glaces claires des portes et des cloisons divisent l'espace avec une précision limpide. On voit ici la partie réservée aux meubles de bureaux avec des tables et des éléments de rangement du Wegner Office Group, qui sont tous semblables extérieurement mais peuvent recevoir des équipements divers.
2 Une autre salle fermée qui tient elle aussi son caractère de la tenture murale tissée par Sheila Hicks, sur un dessin créé en collaboration avec Warren Platner. Un motif circulaire en relief accentue le chatoiement du panneau de soie aux tons blancs et céladon. Un sofa et des chaises en acier et cuir de Poul Kjaerholm entourent une table à café de verre.
3 Ci-contre, à droite, un corridor d'une sobriété quasi monacale conduit à la salle que montre la photo de la page ci-contre et dont on voit le mur animé par la tenture de soie. L'utilisation faite chez Jensen de l'éclairage mural et des tentures constitue une interprétation architecturale nouvelle de ces éléments.



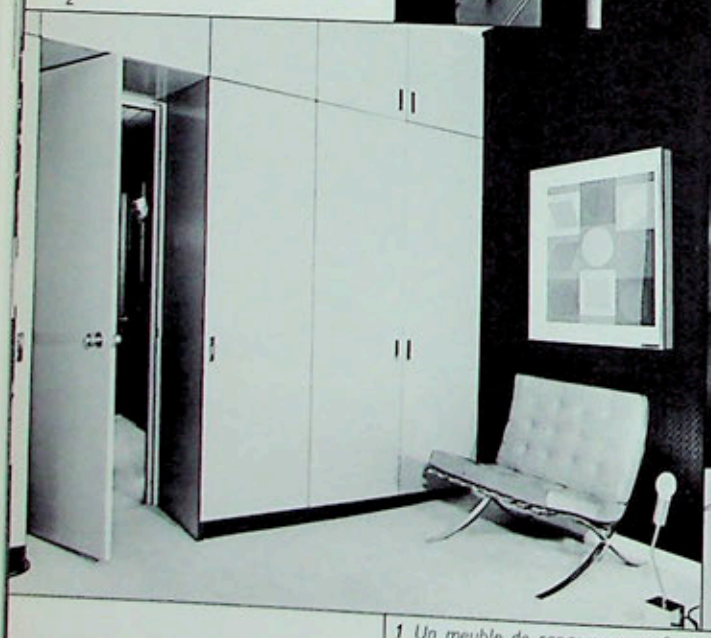
Les volets du salon sont recouverts intérieurement du même tissu que les murs de l'entrée. La table de verre et les tabourets à piétement d'acier
M. Boyer de Rebeval, de même que la table-jardinière et le canapé (voir page 63).

RUE MONTMARTRE
L'APPARTEMENT D'UN DESIGNER

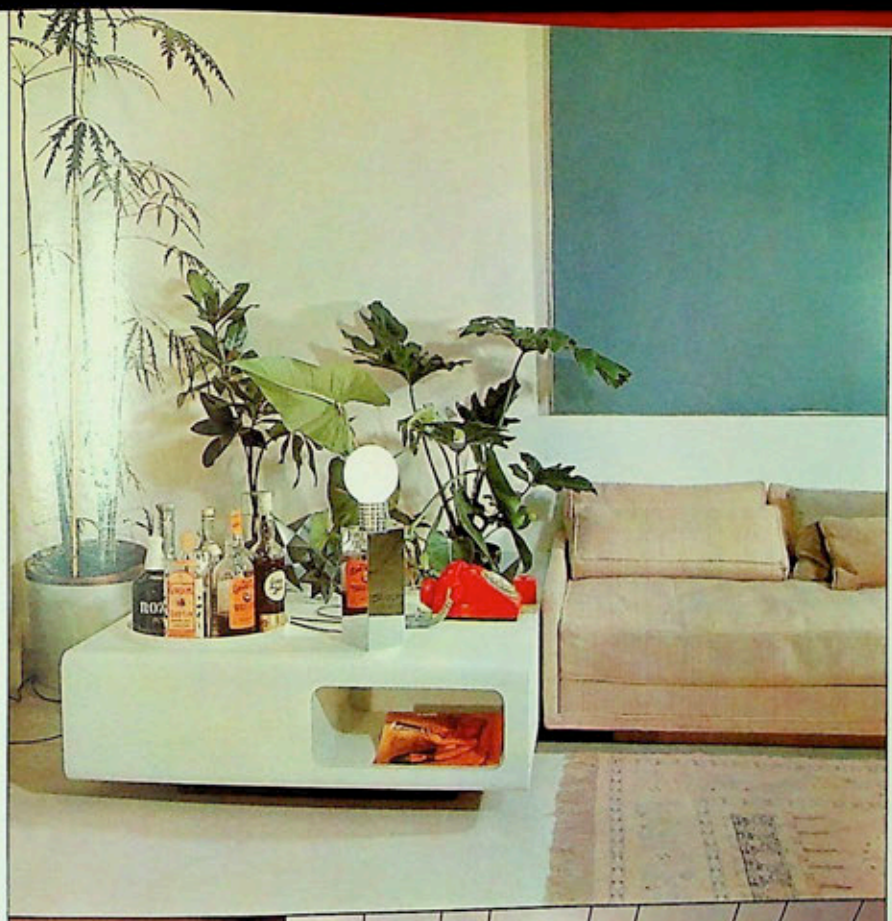
C'est dans un immeuble ancien de la rue Montmartre que Michel Boyer de Rebeval architecte-décorateur, vient d'aménager son propre appartement. Le salon, qui sert aussi de chambre à coucher, est une grande pièce très claire dont les fenêtres donnent sur l'église Saint-Eustache. Une entrée, un bureau, une très petite cuisine, une salle de bains minuscule complète l'installation. M. Boyer de Rebeval a personnalisé son appartement en dessinant lui-même une partie des meubles et en jouant sur le contraste des matériaux: pierre blanche, tissu ou liège pour les murs, formica, stratifié ou aluminium pour les meubles.

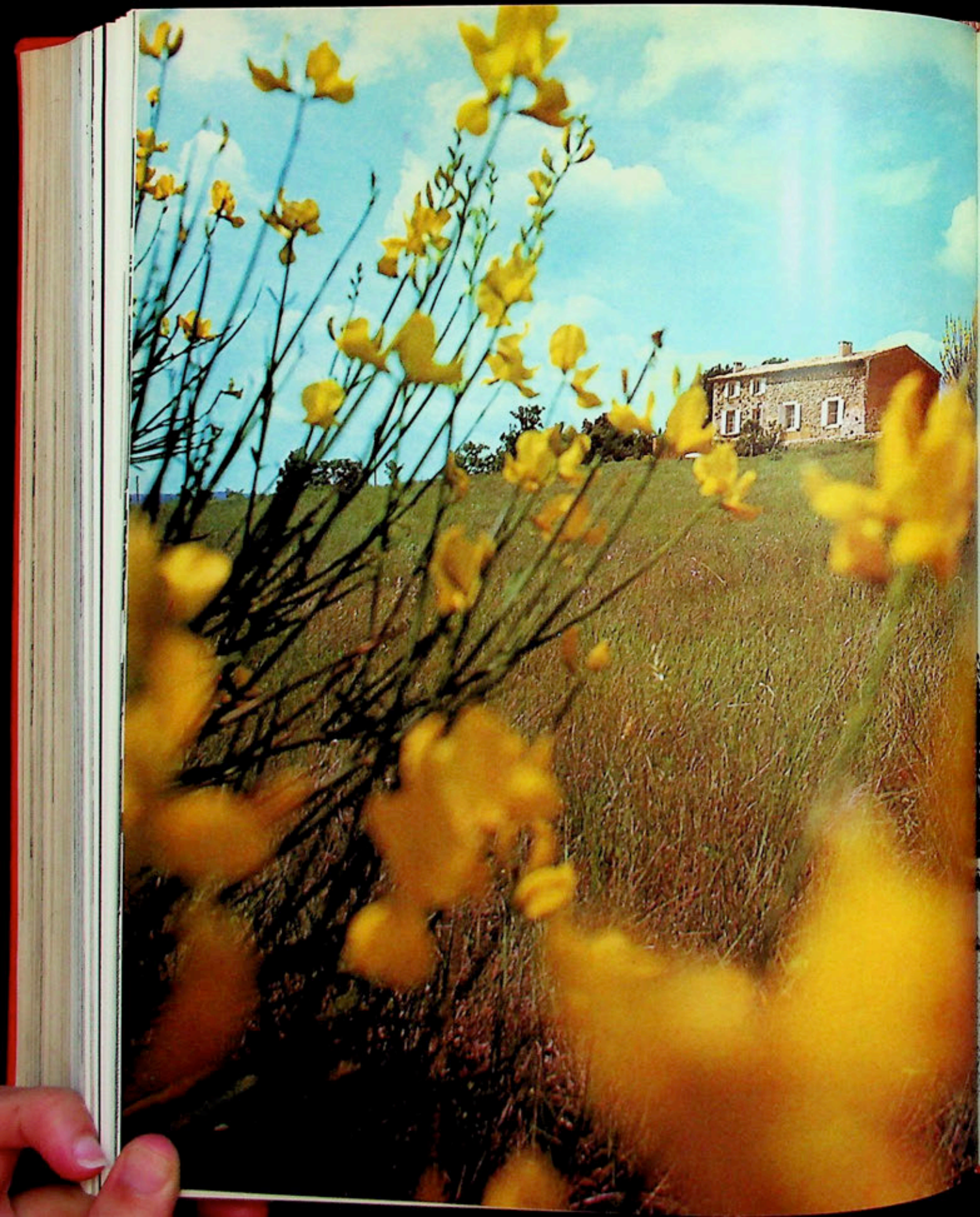


Les murs de l'entrée sont tendus de tissu « Aquilon » lie de vin (Placide Joliet) et la porte est laquée dans le même ton. Les luminaires, deux boules d'acier destinées à être posées par terre (galerie Mai) sont ici montées en appliques.



1 Un meuble de rangement en formica blanc mat et acajou occupe l'une des parois du bureau. Calendrier de Danese. Table en acier chromé et marbre noir (Knoll Int.). Téléphone rouge Ericsson. Lampe dessinée par Michel Boyer. Sièges de Saarinen à coussin de laine vermillon (Knoll Int.). 2 Devant un placard-penderie en formica mastic, à poignées encastrées, une chauffeuse de Mies van der Rohe. Sur le mur de droite, tendu de tissu « Aquilon », un tableau de Vasarely. Lampe de M. Boyer de Rebeval. (Diffusée par Rouve). 3 La cheminée du salon est en pierre de Saint-Maximin comme les murs. Un encadrement d'aluminium anodisé entoure le foyer. Au premier plan, le tabouret d'acier inox avec coussin de cuir noir, créé par M. Boyer de Rebeval (Rouve). Spots d'Alain Richard (Disderot). Cache-pot blanc de Knoll. 4 La table-jardinière du salon, en stratifié post-formé blanc mat et la lampe de laiton chromé, étudiée spécialement pour la nouvelle ampoule Mazda, ont été dessinées par M. Boyer de Rebeval (Rouve), ainsi que le canapé-lit, recouvert d'un tissu de laine beige (Placide Joliet). Téléphone rouge Ericsson. Tapis de prière persan en soie beige. Sur le mur, une grande toile de Janicot. 5 Dans la salle de bains, les murs sont recouverts de dalles de liège cirées (Armstrong). Faux plafond en formica blanc mat avec joints d'acajou. A droite et à gauche du miroir encadré d'acier, deux appliques en métal laqué orange de Poulsen.





UNE MAISON DANS LE VAUCLUSE

« Mais, Monsieur, on dirait qu'elle a toujours été comme cela! » s'est écriée la femme d'un fonctionnaire de la région en voyant cette maison nouvellement restaurée en Haute Provence. Rien n'aurait pu faire plus de plaisir au propriétaire. Lorsque Van Day Truex acheta les ruines d'une maison de pierres rousses, près du village de Bargas, dans le Vaucluse, il avait été attiré surtout par son isolement et sa situation magnifique, dominant les collines et les vallées. Il voulait que la maison elle-même compte aussi peu que possible, « juste une maison dans un paysage ». Le jardin a été créé simplement en enlevant quelques arbres morts et en coupant les buissons de genets envahissants pour dégager la vue. L'implantation n'a presque pas changé. La maison a été rendue à la vie avec une telle discrétion qu'elle semble avoir été de tout temps posée sur la colline comme elle l'est aujourd'hui. En fait, c'était au XVIII[e] siècle, une très modeste maison de ferme, à laquelle on ajouta, en 1820, un escalier et une aile, pour créer quatre pièces en tout. Abandonnée pendant des années, elle s'écroulait peu à peu, enfouie dans la végétation odorante de la Provence. 2

1 A travers les buissons de genêts, on aperçoit la maison sur le versant d'une colline, au milieu des prairies criblées de fleurs. 2 La façade de la maison sur la terrasse. La porte-fenêtre ouvre sur le living-room. Au pied du mur, des cinéraires au feuillage argenté, des touffes de romarin et des géraniums blancs en pots contrastent avec le ton de la pierre du pays. 3 Déjeuner sur la terrasse au sol couvert de galets: une table toute blanche, dans l'odeur douce et pénétrante de la menthe sauvage, du thym, du romarin et de la lavande. Au-delà, un petit verger, puis les pentes vertes des collines et, de l'autre côté de la vallée, l'escarpement des rochers rouges de Roussillon.

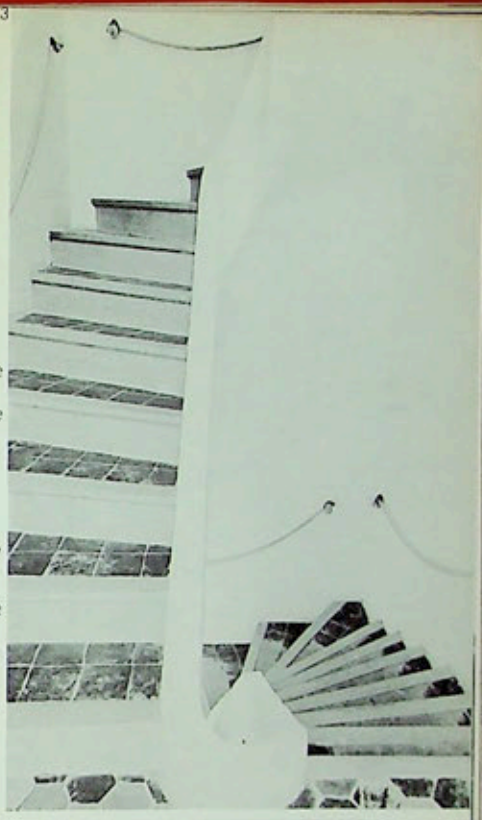
quand l'actuel propriétaire la découvrit. Van Truex rebâtit, consolida, agrandit, transforma. Ce qui était une étable devint un living-room. Là où l'on engrangeait le foin et où gambadaient les lapins, il y a maintenant une série de chambres d'amis et de salles de bain.

Seul, quelqu'un ayant passé une partie de sa vie professionnelle à choisir des objets (M. Truex règne des années sur les porcelaines, l'argenterie et la verrerie chez Tiffany, le célèbre orfèvre et joaillier de New York) pouvait réussir sans doute une installation aussi sobre et dépouillée: cette maison est celle d'un sage, qui a longtemps mûri son expérience et sait qu'il veut passer ses vacances dans le décor le plus simple possible. Ici, les seules couleurs sont les tons frais du sol de pierre, le beige naturel des nattes de sisal et de l'osier. Pas de tableaux sur les murs, mais au moins deux miroirs dans chaque pièce pour capter la luminosité du dehors. Pas de bibelots prétentieux, mais quelques objets d'artisanat local et, dispersés dans la maison, plusieurs plats en trompe-l'œil, avec des fruits, des légumes, des œufs, réalisés pour Tiffany par la manufacture d'Este, en Italie.

1 L'une des extrémités de la maison. La déclivité du terrain met le 1er étage au niveau du sol de l'autre côté. La porte du garage est flanquée de pyramides de sarments de vigne noueux, parfaits pour les feux de cheminée, et aussi très décoratifs.

2 Le living-room, blanc et beige pâle: les seuls éléments peints dans toute la maison, sont les encadrements des portes et des fenêtres, ainsi que les poutres. Les murs ont été simplement enduits de plâtre brut. Van Truex a voulu éviter ce qu'il considère comme un cliché: les meubles modernes et les éléments rustiques. Il a fait faire les sièges d'osier dans les environs. Quelques meubles anciens viennent de chez les antiquaires de la région. Les rideaux et les coussins sont faits d'un tissu de laine blanc cassé, exécuté au Maroc. De vieilles bouteilles provençales ont été montées en lampes. Pour corriger les proportions de la pièce, assez basse de plafond, les pieds de la table et même les montants de la cheminée ont été raccourcis. De chaque côté de la glace, des masques africains Baoulé et Yoruba.

3 Les marches de l'escalier sont faites en carrelage du pays encadré de bois. Le maître de maison a dessiné lui-même la belle courbe de maçonnerie qui constitue la rampe. De l'autre côté, une simple corde tient lieu de rampe.

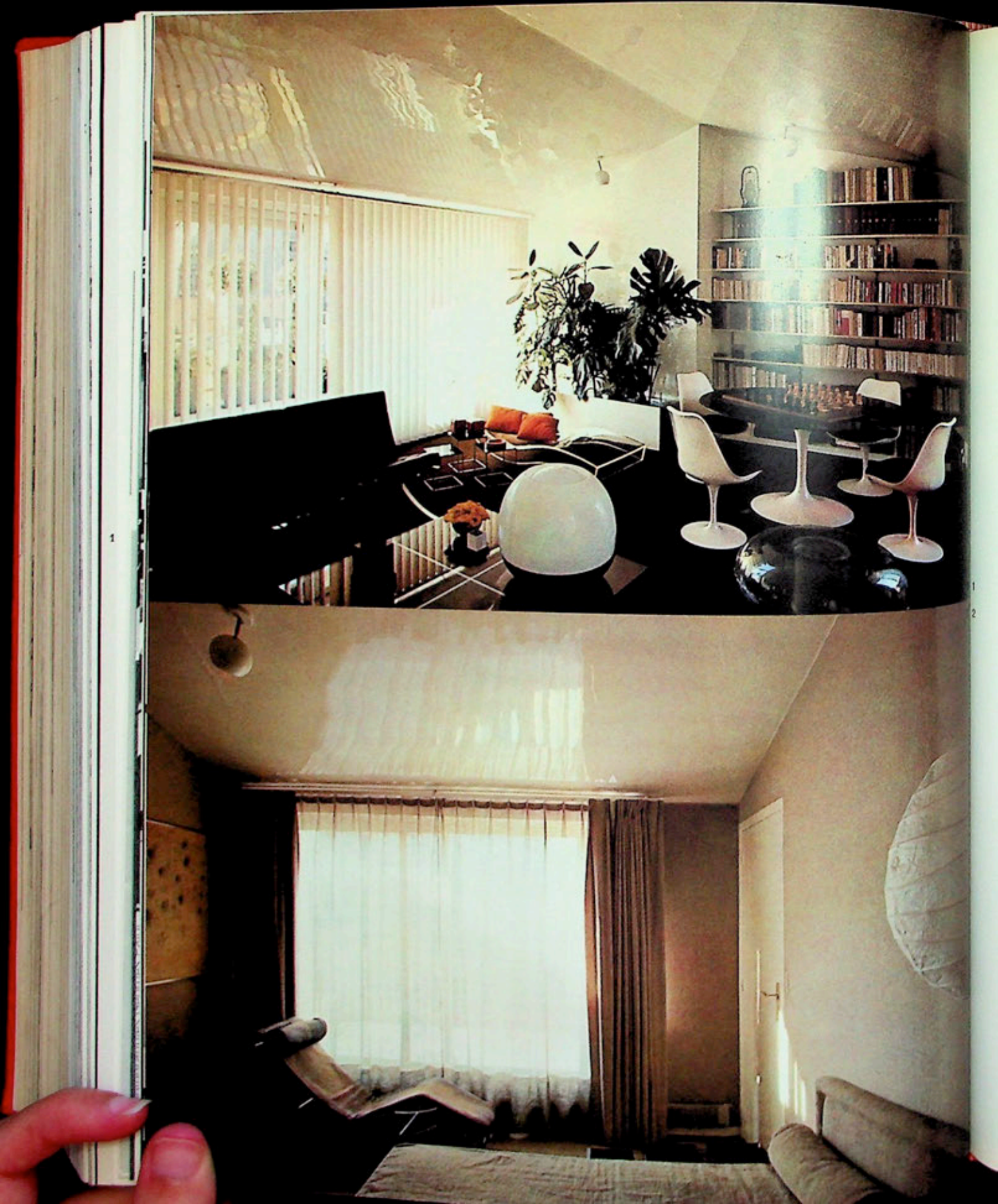


1

1 Ces pages montrent comment des objets très simples peuvent prendre une valeur décorative lorsqu'ils sont judicieusement placés. En haut à gauche, sur le manteau de la cheminée, dans le petit salon des invités, une cristallisation dite « rose des sables », provenant de la région, et des plantes vertes dans des pots de céramique provencale. Au-dessus, un masque africain. Le maître de maison ne met jamais de fleurs, mais seulement des plantes vertes et des herbes séchées, dans des cache-pots.
2 Un ensemble d'objets groupés devant le miroir du living-room. Le trident est un outil de ferme. Parmi les divers éléments rapportés de voyage, un morceau d'une colonne torse de Leptis Magna, un quartz du Maroc, et plusieurs « roses des sables ». Le cache-pot, rempli d'herbes séchées, vient de la manufacture d'Este.
3 Détail de la cheminée du living-room: le masque africain qui ressemble à un Miró vient d'Afrique (Baoulé); les cornes ont été trouvées dans la région; les boules sont d'anciennes « palenques » utilisées pour le jeu favori du pays. Les socles de pierre ont été exécutés dans un village voisin sur les indications de Van Truex.
4 Une des chambres d'amis. Le lit, le couvre-pieds et les coussins sont en tissu marocain de différents tons beiges. Un tapis marocain brun plus foncé couvre le sol. Deux miroirs encadrés de bambou créent un jeu de lignes simples sur le mur blanc, de même que la fourche de bois, « très utile pour chasser les fantômes », dit M. Truex.

1

4

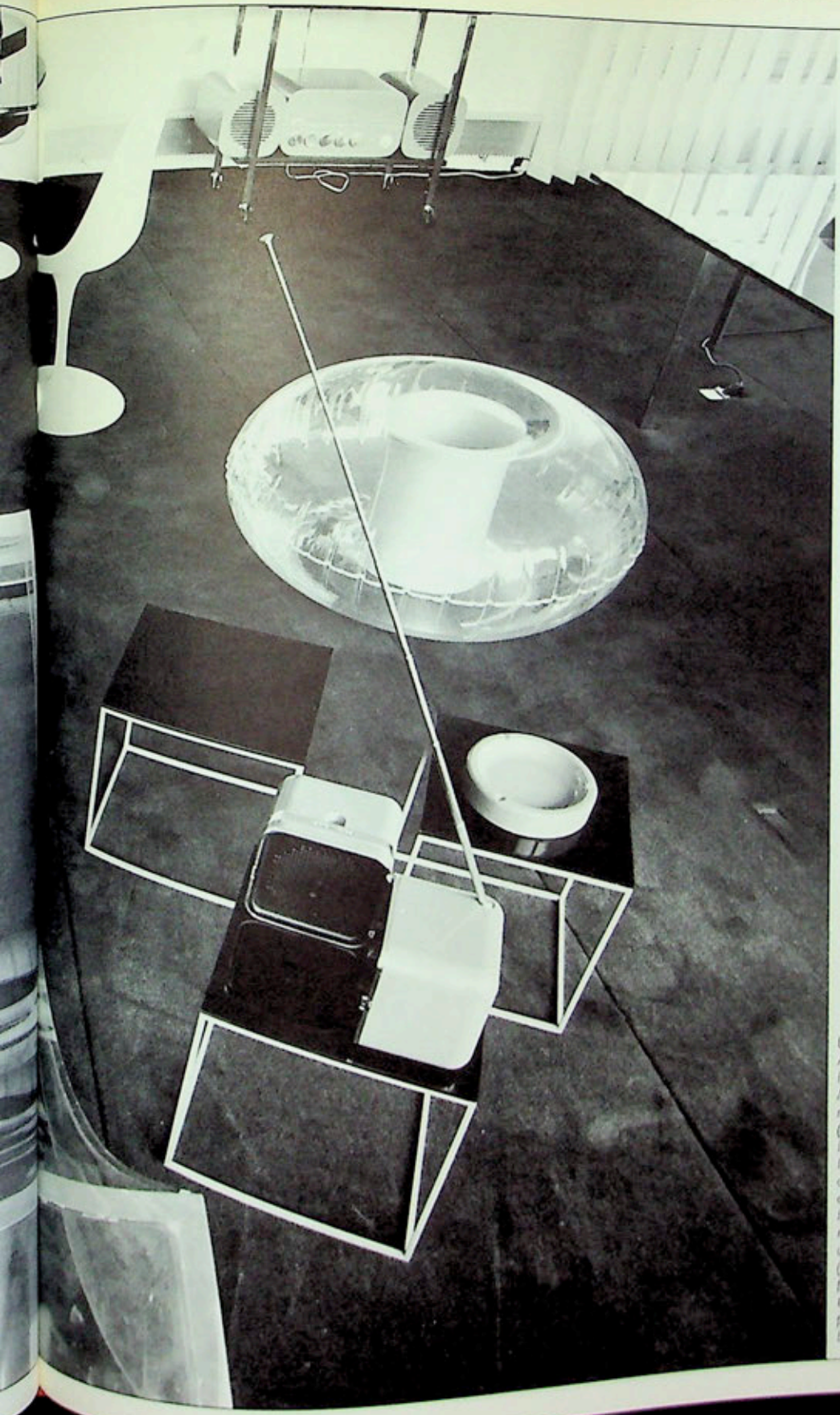


A NEUILLY, VARIATIONS EN NOIR ET BLANC

Dans l'installation qu'Isabelle Hébey a réalisée pour S.A.I. Le prince Bao-Long à Neuilly, tout est moderne, tout est noir et blanc, ou beige et tête-de-nègre. Le prince aime les tableaux contemporains, les meubles, les matériaux d'aujourd'hui et il a renoncé aux collections d'objets anciens qu'il tenait de sa famille pour aménager son appartement selon ses goûts.

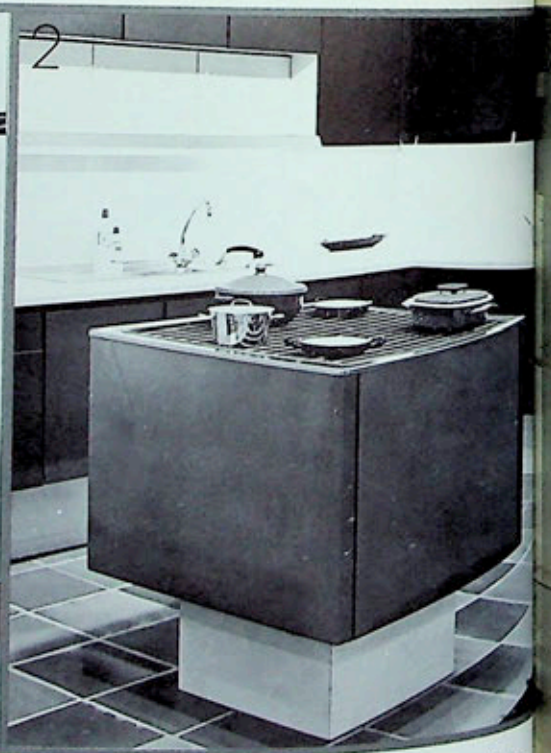
1 Le salon est conçu également dans une gamme claire, blanche ou métallique, mais avec le contraste de quelques accents très foncés: murs et plafond laqués blanc brillant; store à lames verticales orientables en toile plastifiée blanche (Filtrasol) devant la grande baie; bibliothèque, bac à plantes et cache-radiateur en aluminium. A gauche, deux «Barcelona chairs» de Mies van der Rohe, garnies de toile de lin noire. Sur la table basse, également de Mies van der Rohe, une lampe sphérique (Mobilier International) et une sculpture chinoise du XIVe siècle. Table et chaises noires et blanches de Saarinen. Les seules notes de couleur vive sont les coussins orange posés sur la chaise longue en altuglas de Lionel Morgaine (Formes Nouvelles), au fond, devant la baie. **2-3** *Dans la chambre à coucher, la toile de lin des rideaux, des murs et du couvre-lit, le plafond laqué blanc, la lampe de Noguchi et la moquette grège (A la place Clichy) composent une harmonie très claire. Devant la fenêtre garnie d'un voilage «filet» (Carlos Leprêtre), chaise longue de Le Corbusier, tendue de poulain beige (Cassina Formes Nouvelles). Sur le mur, en face du lit, un tableau de Matta. Spots blancs en forme de boule (Raak). Tables de chevet gigogne de Poul Kjaerholm (Mobilier International).*

Photographies Marc Lavrillier



Un autre aspect du salon. Au premier plan, la chaise longue en altuglas de Lionel Morgaine. Tables gigognes noires de Poul Kjaerholm (Mobilier International) sur lesquelles est posée une radio laquée orange (Brion Vega diffusé par Roche et Bobois) et un cendrier de même couleur. Au fond, sur une table roulante noire (Knoll Int.), un pick-up couleur moutarde (La Rinascente). Pouf gonflable de Quasar, en plastique blanc transparent. Au plafond, quatre spots-boules blancs (Raak).

CUISINES D'AUJOURD'HUI



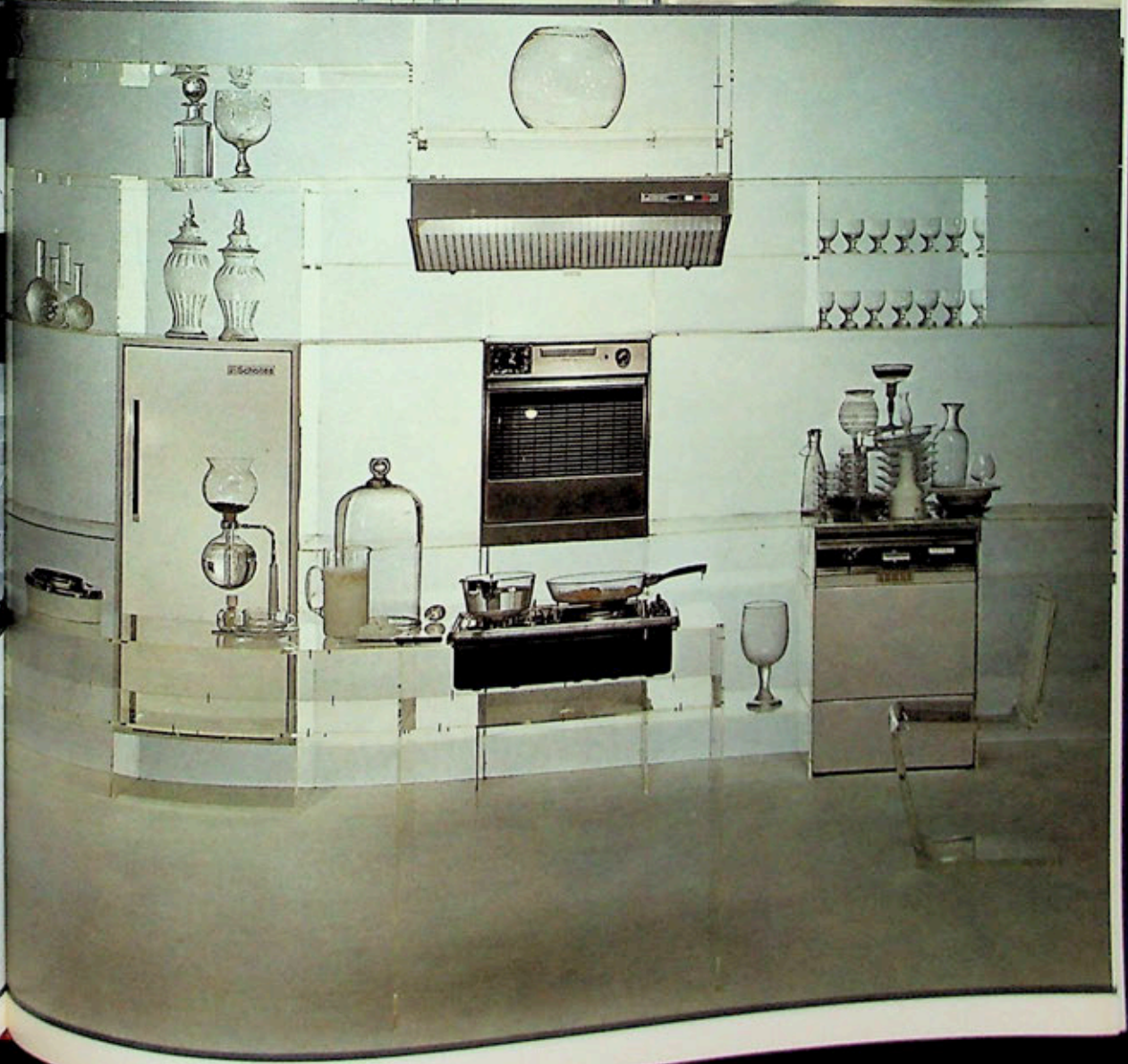
1 Installation de cuisine créée par Claudio Salocchi pour Alberti. Les éléments laqués blancs, sur un socle en retrait, comportent un rebord continu en lamifié qui souligne les plans horizontaux. Céramiques d'Ambrogio Pozzi.

2 Cuisine créée par A. Philippon et J. Lecoq, pour les Huchers Minvielle. Les plans de travail et les portes, en stratifié postformé, sont réalisés dans des tons coordonnés : brun tabac ou gris perle d'une part, vert olive, gris perle ou bleu acier d'autre part. Cet ensemble était présenté au Salon des Arts Ménagers avec le bloc de cuisson Mafram, d'Osta Werke (Société Baudot).

3 Détail d'un aménagement de cuisine associant les boiseries peintes et la céramique : le fin motif du carrelage mural « Verger bleu » 108 x 108 (Cerabati-Chateauroux) s'accorde au ton ardoise du plan de travail en « Pavés Nervurés » où s'inscrit un évier de faïence blanche, au-dessus des placards dont les moulures sont rechampies bleu.

4 Détail des éléments de cuisine en bois et lamifié plastique blanc dessinés par Claudio Salocchi pour Alberti (Voir aussi fig. 1). L'évier peut être en acier ou en faïence (Fire-Clay). L'élément suspendu, à droite, est équipé à la base d'un panneau lumineux en perspex. Sur la table, des objets en céramique de Pozzi.

5 Les éléments de cuisine Sholtès groupés ici — poste de cuisson, réfrigérateur, hotte anti-odeurs, four électrique et table de cuisson — associent l'émail blanc, l'acier inoxydable satiné et le verre trempé dans une harmonie très sobre qui permet de les intégrer aux installations les plus diverses : revêtements de bois ou de plastique, surface de métal ou de lamifié, objets de céramique ou de verre comme sur notre photo (vases, coupes et flacons de l'Echoppe, Torvinoka, l'Epi d'Or, le Printemps).



3

4

5

1 Cuisine « T 12 » de Gian Casé pour Boffi. Un rebord apparent en bois naturel souligne les panneaux revêtus de lamifié plastique. Equipements intérieurs à tiroirs et caissettes multiples. La cuve du réfrigérateur est en acier inoxydable. Les plans de travail se terminent, vers le mur, par un dosseret moulé. (Voir aussi p. 81.)

2 L'élément central rassemble ici un petit évier, un réfrigérateur et une plaque de cuisson, tandis que les blocs de rangement et le four en hauteur sont disposés contre le mur du fond. Les surfaces laquées jaune s'opposent aux parois blanches du réfrigérateur et au sol noir et blanc (La Boutique Danoise).

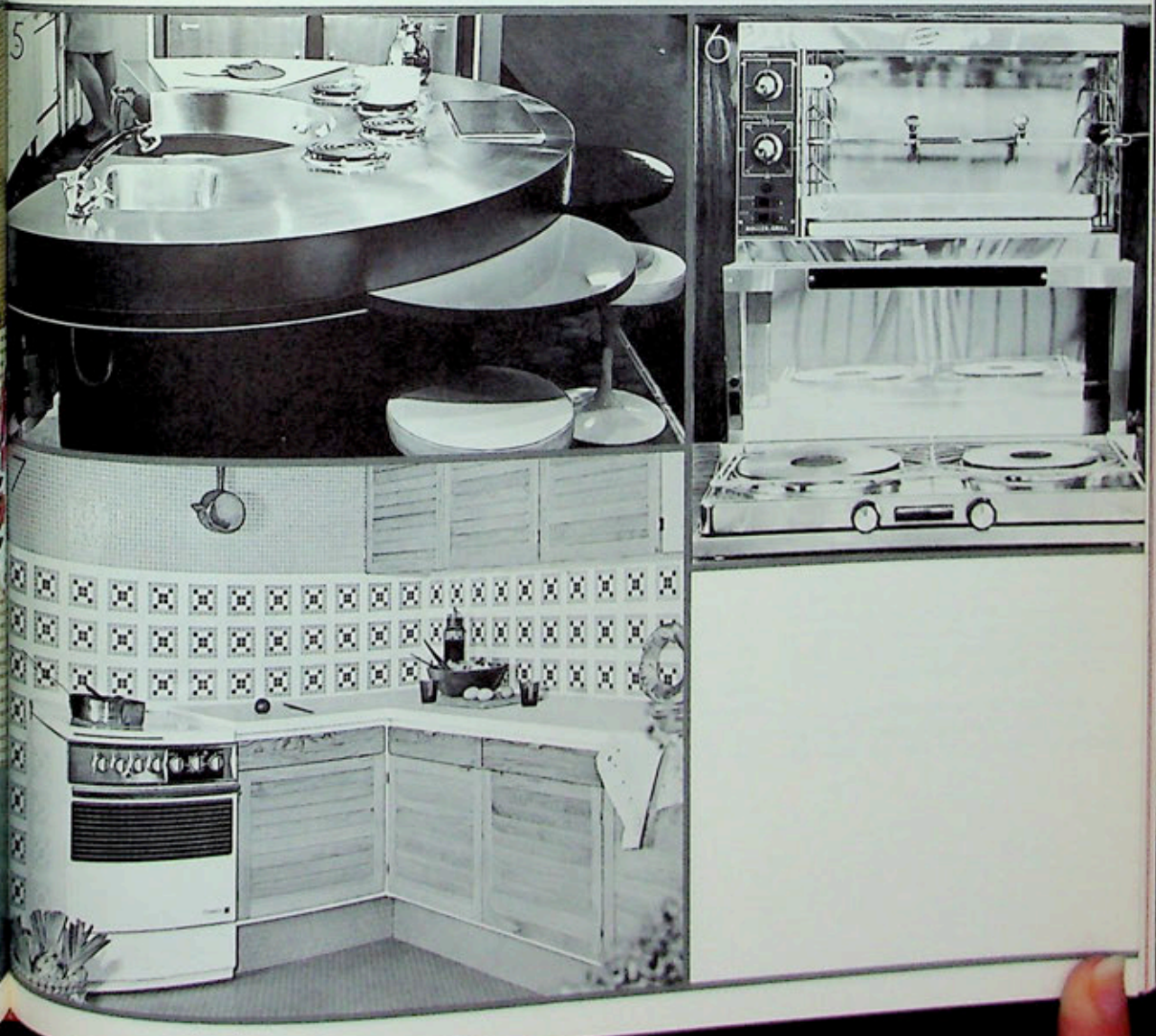
3 Sur un sol carrelé en grès émaillé blanc 20 x 20 de Proceram (distribué par Carré), des éléments de cuisine en acier inox et lamifié de Négroni.

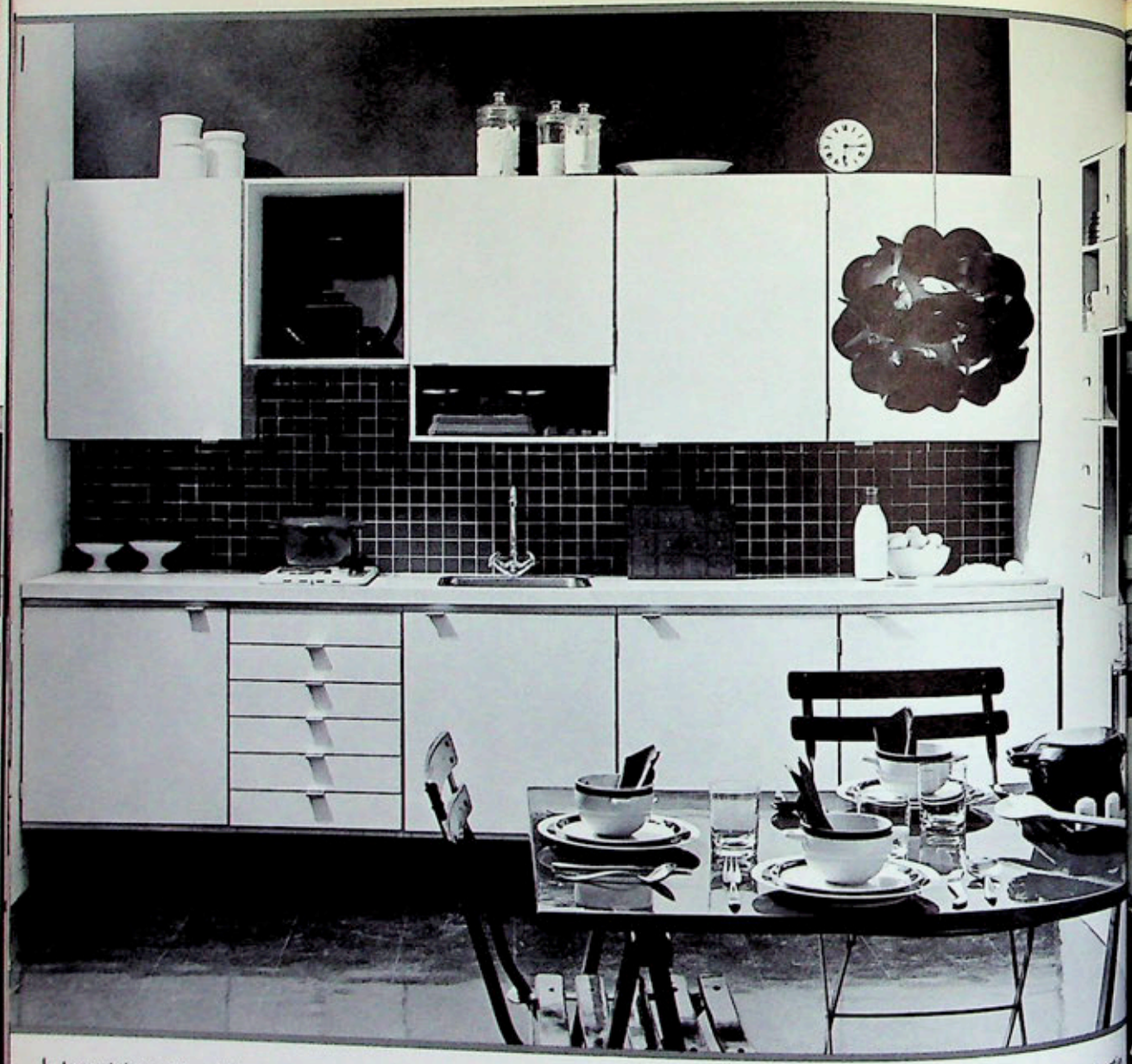
4 La cuisine « Symphonie » (Manufacture de Briare) comporte un revêtement mural en émaux Goéland à motif « vichy » jaune et blanc et des éléments de rangement en Polyrey « Pin d'Orégon ». Cuisinière émaillée blanc (Chappée). Sol en Sialex hexagone gris (Manufacture de Briare).

5 Cette cuisine réalisée par Négroni réunit les plaques de cuisson et un petit évier dans un bloc central semi-circulaire en acier inoxydable : tous les « feux » sont ainsi à portée de la main et facilement accessibles. Des tablettes mobiles s'encastrent sous le plateau. Au fond, les éléments de rangement et l'évier principal à deux cuves.

6 Eléments de cuisson en acier inoxydable (Uginox) comportant un gril suspendu et deux plaques de cuisson (Roller Grill).

7 Cuisine « Quatuor » (Manufacture de Briare), décorée d'un carrelage en damier bleu clair, bleu foncé et blanc. Elément de rangement en lattes de chêne massif « Ranch » (Comera). Cuisinière émaillée blanc (Chappée). Sol en Sialex hexagone (Manufacture de Briare).





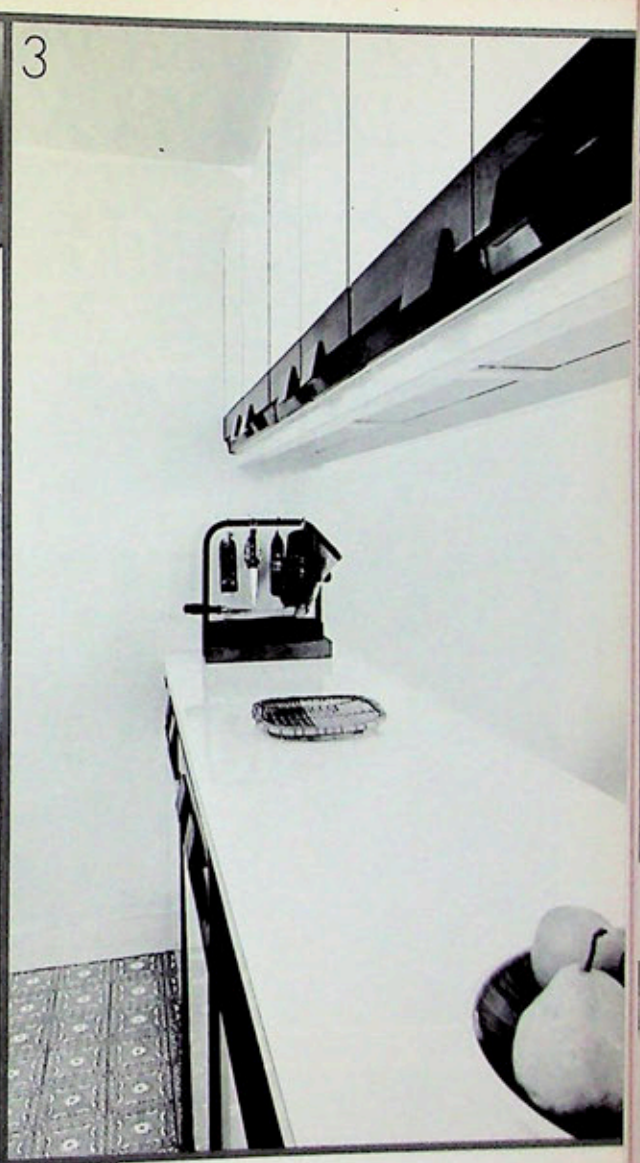
1 La cuisine « bleu-blanc-rouge » (Comera) réunit des éléments de rangement en lamifié blanc, des dosserets en carreaux bleus 5 x 5 de Longchamp, une chaise et des tables laquées rouge. Luminaire rouge (Boutique Roche) en pétales de plastique. (Accessoires : Boutique des Quatre Saisons, l'Echoppe).

2 Créée par P. Gautier-Delaye pour les Meubles Week-end, une cuisine par éléments en pin des Landes verni polyester, avec plateaux de Formica blanc. Carrelage en grès du Maine (Carré). Lustre de Venini.

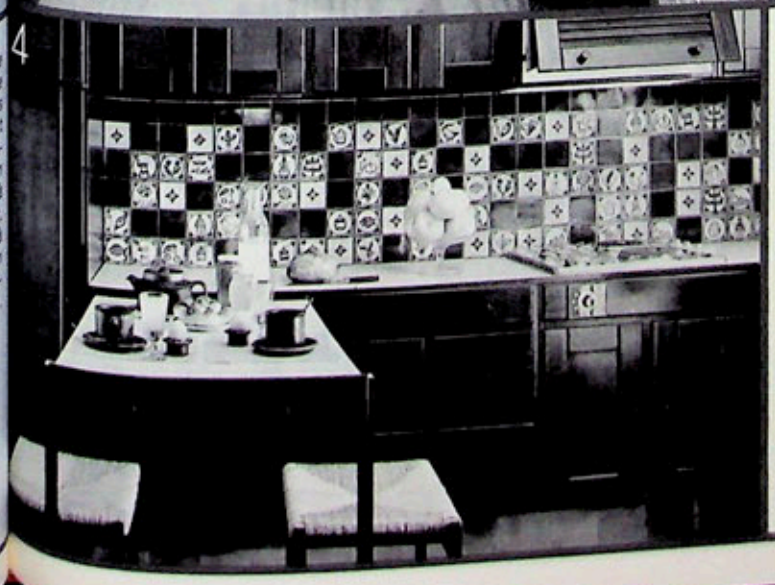
3 Détail de la cuisine « T 12 » de Gian Casé (Boffi) montrant le bandeau de bois naturel avec ses poignées obliques, qui crée un rythme continu à la base des blocs suspendus et à la partie supérieure des éléments posés sur le sol.

4 Dans cette cuisine en noyer Mansonia (Schiffini-Formes Nouvelles), l'intérieur des portes (dont la partie centrale est réversible) est garni de stratifié couleur sable clair, comme les plans de travail. Ces panneaux peuvent être également vitrés ou travaillés en lames de persienne, comme la hotte qu'on voit ici à droite. Notre photo montre, à l'extrême gauche, un rangement haut, la table à extension, puis un bloc à 5 tiroirs et une plaque de cuisson Neff (Uginox). Au-dessus, un revêtement de céramique vert et blanc (Carré).

2



3



4

LE MOBILIER DES DIEUX

Suite de la page 30

MGL – Parce qu'il avait besoin de quelques chaises supplémentaires...

PV – La question des copies! Je prétends que l'on n'arrivera à remeubler Versailles qu'en utilisant dans certains cas des copies. Je sais que tout le monde n'est pas d'accord. Ce sont d'ailleurs souvent les mêmes gens qui les refusent par principe et qui se trompent le plus facilement, ceux dont justement se moque M. Alsop: ils admirent un meuble si on leur dit qu'il est beau; si on leur dit qu'il est mauvais, ils ne l'admirent plus du tout, alors que ce meuble a gardé ses qualités et reste beau de toute façon. Il faut être loyal; si on s'est trompé et si ce n'était pas par snobisme qu'on a trouvé ce meuble beau, mais parce qu'on lui a trouvé de réelles qualités, ces qualités existent toujours. M. Alsop s'amuse de cette histoire-là vis-à-vis de certains faux connaisseurs.

MGL – Dans le cas de Versailles, disons qu'il y a un intérêt historique à trouver exactement la pièce qui y était. A partir du moment où on met par exemple un meuble Louis XV parce qu'il faut une commode Louis XV authentique, même si elle n'a jamais été là, cela n'a plus d'intérêt à votre avis?

PV – Je préfère dans le cas de Versailles la copie de la commode Louis XV authentique, à une quelconque commode Louis XV ancienne, qui n'est pas celle autrefois choisie, qui n'a pas le dessin, les proportions convenant à tel ou tel emplacement. Les meubles, dans les beaux appartements de Versailles, étaient faits pour une place bien déterminée, réfléchie, étudiée. Tenez, le Mobilier des Dieux n'a passé qu'un an à Versailles; Louis XVI avait certainement l'intention de mettre un autre mobilier Louis XVI au milieu des boiseries de la garde-robe que vous connaissez et qui sont parmi les plus belles de Versailles. En général, les meubles restaient 20 ans, 25 ans en place et c'est quand le style changeait, qu'on voulait les changer. On les commandait pour un emplacement précis et souvent on remplaçait les boiseries du même coup.

MGL – L'histoire montre qu'à l'époque même on faisait déjà des « copies » parce qu'on voulait une bergère ou un tabouret en plus de ceux qui existaient déjà; c'est le cas de ceux qui ont été refaits par Sené ou Hauré, que vous citez justement à propos même du Mobilier des Dieux.

PV – Sous Louis XVI, on a copié pour Marly des pliants Louis XV venant de Versailles parce qu'il fallait compléter un ensemble.

MGL – Je pense aussi à la série de tabourets de Trianon qui, sous l'Empire, étaient commandés vraiment par deux, trois ou quatre douzaines... On vient d'en refaire quelques douzaines de plus... Pourquoi pas?

PV – Pourquoi pas, en effet? Mais je reproche au Trianon actuel son aspect trop neuf. J'ai peut-être l'air d'un faussaire, mais, dans un musée, je crois qu'il faut patiner les copies. On a remeublé Trianon en Empire; bon, c'est défendable; Louis XIV, c'était impossible ou très difficile; on aurait pu vouloir meubler tout en moderne, mais, meublant Trianon en Empire, il fallait d'abord le faire d'une façon scrupuleuse, ce qui n'a pas toujours été le cas. Enfin, ça c'est une autre histoire; mais prenez la question des meubles copiés: eh bien, il fallait les patiner; ce qui vous rebute, et certains amateurs l'ont ressenti très cruellement au Grand Trianon, c'est que tout paraît neuf. Je crois qu'on fait une erreur en mettant tout cela sous du plastique; il faudrait laisser les gens toucher, pour donner une certaine patine, une certaine vie.

MGL – A vrai dire, le mobilier Empire d'origine a été en place si peu de temps qu'il n'a sans doute pas eu le temps de s'user; on peut imaginer que tout est encore frais parce que Napoléon vient tout juste de partir...

PV – Il reste tout de même l'accord avec la couleur des murs, avec les parties anciennes des boiseries, avec les meubles, les bronzes. J'espère que Napoléon aurait cherché cet accord, comme on le recherchait au XVIII^e^ siècle. Pour les copies, à mon avis, dans un musée, il ne faut pas hésiter aujourd'hui à les truquer, mais il faut le dire, naturellement. Il y a encore maintenant des gens qui travaillent d'une façon étonnante et tout le monde s'y laisse prendre. Je vous raconterai un jour l'histoire d'un faussaire que j'ai connu, il n'y a pas tellement longtemps; ce pauvre homme était un peu ulcéré de voir que l'on ne faisait pas attention à lui; il avait lu mes bouquins et voulait me montrer ce qu'il savait faire, eh bien, il n'y a qu'à s'incliner!

MGL – C'est consolant d'une certaine manière, sauf que cette passion pour le style, à partir du moment où elle maintient le goût de la copie, est certainement un obstacle à la création de formes neuves. A l'heure actuelle en France, on sort à peine de cette ornière.

PV – Je crois que les amateurs riches ne veulent pas de meubles modernes parce qu'ils ne sont pas assez beaux pour eux. Ils ont raison de trouver le Louis XV, le Louis XVI supérieur. Il y a peut-être aussi quelquefois l'arrière-pensée de la valeur que conservent ces meubles. Cette valeur est sûre; alors qu'on peut être à peu près certain que celle du moderne dégringolera, quitte à remonter un peu plus tard si le meuble est vraiment beau, comme les meubles de Ruhlmann dont nous parlions tout à l'heure. Mais il y en aura peu, car les artistes modernes ne sont pas assez encouragés. La faille que dénonce Joseph Alsop, c'est la disproportion qu'il y a entre le prix du meuble s'il est déclaré copie et le prix du meuble s'il est déclaré authentique.

MGL – Le cas des meubles est particulièrement frappant. On comprendrait mieux peut-être une telle différence pour une peinture, un tableau ancien ou pas.

PV – C'est anormal en effet, dans le cas d'un meuble parfait et si bien imité qu'il trompe tout le monde ou qu'il est nécessaire de le regarder avec une attention scrupuleuse. Revenons au Mobilier des Dieux: c'est le hasard qui m'a fait porter sur lui un regard critique. Mes prédécesseurs étaient des gens qui connaissaient le mobilier aussi bien que moi et ils ont cru à l'authenticité. Je dois dire pourtant que, sur l'inventaire du Louvre, on voit trace d'un doute: des indications « bois ancien », « bois probablement moderne »; c'est un avis prudent, hésitant, remarquable, donné par ce grand érudit que fut Emile Molinier et ce grand amateur que fut Maurice Fenaille. On n'en a pas tenu compte. Comme on aurait souri de mon avis, si je n'avais pas ensuite apporté la preuve.

MGL – Il y a aussi le prestige du donateur auquel on pouvait faire confiance.

PV – Bien sûr, de lui on l'a reçu les yeux fermés, non sans une certaine raison d'ailleurs. Savez-vous même que la collection Camondo n'a été admise au Louvre que grâce aux meubles du XVIII^e^ et aux faïences de Rouen? Il y avait pourtant tous les grands impressionnistes, les Monet, les Cézanne, les Degas: ceux-ci étaient encore assez mal jugés à ce moment, et le legs a été accepté à cause du mobilier, dont le clou était précisément le « Mobilier des Dieux ».

Si vous voulez en savoir davantage

Parmi les nombreuses études que M. Pierre Verlet a consacrées à l'histoire du meuble, lisez « Le Mobilier Royal français » (Editions d'Art et d'Histoire, t. I, 1945, t. II, 1955) et « Les meubles du XVIII^e^ siècle », t. I, Menuiserie, t. II, Ebénisterie (Coll. L'œil du connaisseur, Presses Universitaires de France, 1956) dont sont extraites les illustrations reproduites à la page 30 de notre article.

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 36.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 40.— pour la France et la Zone Franc, et de Fr. 42.— pour l'Etranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Acier inoxydable,
formes, esthétique d'aujourd'hui
à la

GALERIE MAISON ET JARDIN

RIVE DROITE, 38, RUE DE COURCELLES PRÈS SAINT-PHIL.-DU-ROULE. - WAG. 66-70
RIVE GAUCHE, 242 BD. SAINT-GERMAIN PRÈS CARREFOUR BAC - BAB. 06-01 - PARIS

Lit « tapis volant » en acier inoxydable, création Maria Pergay. Matelas en mousse de Dunlopillo.

Table basse en acier inoxydable de Maria Pergay, incrustée d'une améthyste.

Bureau directorial de l'homme moderne. Habillage des murs en acier inoxydable satiné. Réalisation Jean Dives.

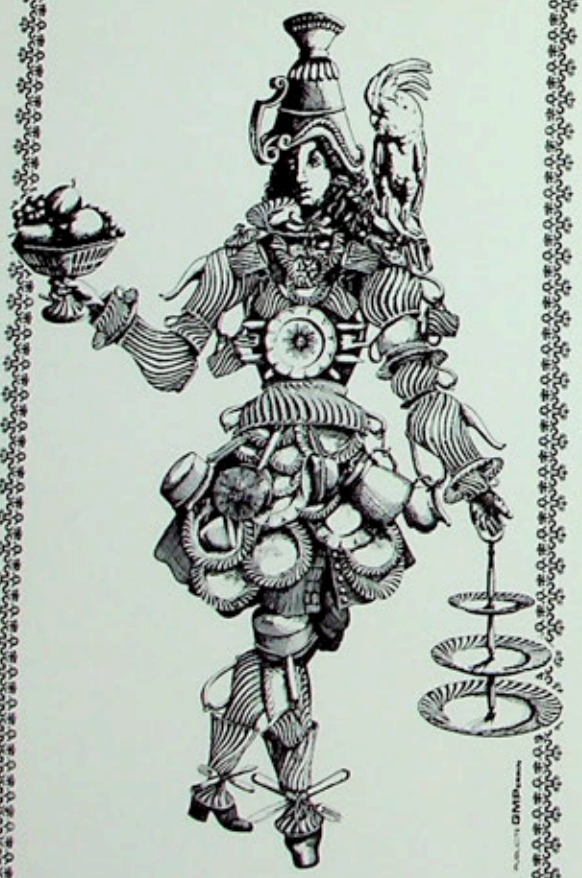
Siège dont le piètement est réalisé à l'aide de plats cintrés et la « coquille » en tôle d'acier inoxydable poli satiné. Création Maria Pergay.

Table « sculpture » ovale en acier inoxydable. Décor central pour porter les fruits ou les fleurs. Création Maria Pergay.

Récentes créations en **UGINOX**

Haviland

MANUFACTURE DE PORCELAINE FONDÉE EN 1842
PLACE DAVID HAVILAND
LIMOGES



Porcelainier de Père en Fils depuis plus de 125 ans, Haviland s'honore de la plus grande tradition artistique privilège de la qualité et du bon goût

Documentation B. P. 252 Limoges
contre 3 F en timbres

Habit de Maistre-Porcelainier
Gravé par Robert Lefèvre. pour Haviland à Limoges.

CHOIX A PARTIR DE 3 ESTAMPES
30 F PAR MOIS, PENDANT UN AN
CATALOGUE SUR DEMANDE

ÉDITION GALERIE LAHUMIÈRE PARIS

ZEKVELO · AZNAR · BIASI · CUECO · DE JONG · DEL PEZZO · DEWASNE · DUJARRIC · ENGELMAN · FRANTA · GERARDIAZ · GLIÈRE · JONQUIÈRES · LUBLIN · LUNDBERG · MAGLIONE · MAROOS · NOFER · OPPERMANN · PARRE · POSTMA · POTIER · POZZATI · TISSERAND · URIBURU · VAN HOLTOONEK

2, RUE D'AGUESSEAU - PARIS 8ME
GALERIE CONTOUR - BRUXELLES
GALERIE MUSARION - BÂLE

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1967

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1967. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI*.

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955	*F. 100,00*	*1961*	*F. 100,00*
1956	*F. 100,00*	*1962*	*F. 120,00*
1957	*F. 100,00*	*1963*	*F. 130,00*
1958	*F. 100,00*	*1964*	*F. 130,00*
1959	*F. 100,00*	*1965*	*F. 130,00*
1960	*(épuisé)*	*1966*	*F. 130,00*

1967 Fr. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

GALVACOLOR

TOLE D'ACIER GALVANISÉE PRÉLAQUÉE DE HAUTE QUALITÉ

Un matériau riche... la magie et le tonus de la couleur

GALVACOLOR offre la protection traditionnelle du zinc et de l'acier, plus la protection d'une laque décorative appliquée en continu sur une couche d'apprêt spéciale et cuite au four.

GALVACOLOR est un matériau ultra-résistant d'une homogénéité parfaite. Facilement mis en œuvre, **GALVACOLOR** s'agrafe, ou se rive, se plie ou se forme à volonté sans que sa surface nécessite la moindre retouche ou risque de s'écailler.

GALVACOLOR, très économique, remplace avantageusement certains matériaux classiques, demandant des finitions longues et souvent onéreuses, en particulier pour les cloisons, plafonds ou sous-plafonds, bardages, panneaux de façade, etc.

Autre fabrication : **LACMETALL**, tôle d'acier prélaquée.
S'utilise chaque fois que la protection par le zinc ne s'impose pas.

GALVACOLOR et **LACMETALL** *existent en 15 coloris; ils sont livrés en bobines ou en plaques, jusqu'à 1500 mm et 15/10e d'épaisseur.*

Veuillez m'envoyer gratuitement votre documentation **OE**.

NOM _____

ADRESSE _____

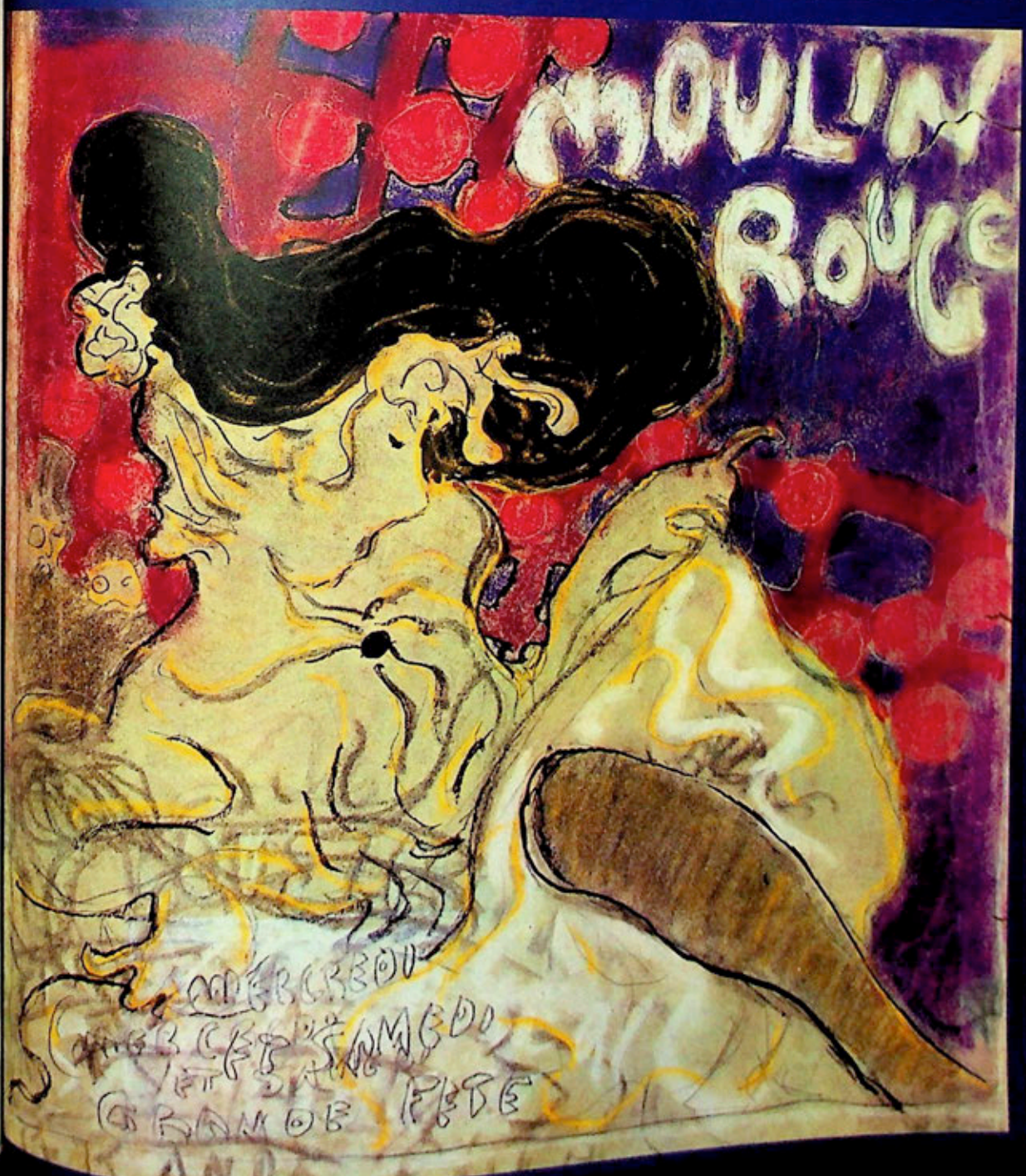
Demandez la très intéressante documentation "GALVACOLOR, LACMETALL" matériaux d'actualité et d'avenir, elle vous sera adressée aussitôt.

Productions de Ziegler S.A. 107, BD MALESHERBES, PARIS 8e. TÉL. 522.87.70

airborne

AIRBORNE INTERNATIONAL 3 RUE DE GRENELLE PARIS 6e FRANCE TEL. : 222.29.37 - 222.29.38

L'ŒIL



Pour offrir à vos amis
Pour vos cadeaux

BOISSIER

vous propose

ses chocolats
ses fondants
ses bonbons
incomparables

Pour recevoir vos amis
et fêter les événements
heureux de votre vie

BOISSIER

se met à
votre disposition pour

BOISSIER
Paris confiseur Paris

vos réceptions
vos dîners
vos cocktails
vos desserts
vos lunchs de mariage

Siège social et magasin de vente: 7, bd des Capucines - (2e)
Magasins: 93, avenue Raymond Poincaré (16e) - 46, avenue Marceau (8e)
11, bd de Courcelles (8e)
Service Traiteur: 184, avenue Victor Hugo (16e) - TRO 24 43

LES CARNETS DE DESSINS

l'univers de Watteau

L'univers de Watteau est le premier titre d'une nouvelle collection les Carnets de Dessins

Le texte est de René Huyghe, texte irremplaçable et capital, parce qu'il aborde l'œuvre du peintre par le côté psychologique et non pas scientifique. C'est l'évolution de l'œuvre à travers l'évolution du peintre.

Watteau est ce peintre qui vécut les quatre cinquième de sa vie sous le règne de Louis XIV, qui pressentit, inaugura et créa en quelque sorte le 18e siècle. Passionné pour son œuvre et pressé par le temps, il marqua la fin de la période où l'artiste se contentait d'illustrer des scènes mythologiques ou bibliques ; avec lui naîtra l'expression du sentiment intime et l'art personnel.

format 24 x 24 - 120 pages, 60 reproductions en couleurs. Prix : 29,50 f

SCREPEL EDITEUR

exclusivité weber

COLLECTION L'ETERNEL PRESENT

espace, temps, architecture

la naissance d'une nouvelle tradition

texte de S. Giedion

Il n'y a pas d'ingénieurs, d'architectes ou d'urbanistes qui ne le considèrent comme une révélation. Giedion fut à la fois le porte-parole et le critique d'une architecture novatrice.

560 pages, 530 illustrations (24 x 29). Prix : 105 f

EDITIONS DE LA CONNAISSANCE

exclusivité weber

deux grandes nouveautés Skira

COLLECTION LES TRESORS DU MONDE

les trésors des Pharaons

texte de Jean Yoyotte

Directeur d'études à l'école pratique des Hautes Etudes, Paris

introduction de Christiane Desroches-Noblecourt

conservateur des antiquités égyptiennes au musée du Louvre

L'évolution mouvementée du monde égyptien au cours du dernier millénaire avant notre ère établit la pérennité de la culture pharaonique qui se maintient et progresse dans toutes ses expressions, aussi bien dans l'architecture, la peinture que la sculpture ; elle est toujours elle-même, plus rayonnante que jamais, en dépit de sept siècles de domination hellénique sous les Ptolémées, sous Rome.

un volume relié pleine toile sous liseuse acétatée en couleurs, format 26,5 x 33 cm, 120 illustrations dont 85 en couleurs. Prix : 150 f

exclusivité weber

COLLECTION PEINTURE COULEUR HISTOIRE

la peinture allemande

Le Moyen Age tardif 1350-1500

texte de Hanspeter Landolt

Le gothique tardif se présente dans une étrange dualité : d'une part il ferme un chapitre grandiose de l'histoire de la civilisation et de l'art en Occident (le Moyen Age) - de l'autre, il produit les forces qui vont déterminer le caractère des temps modernes.

En Allemagne, pays de la Réforme, cette tension a pris la forme d'un débat dramatique et la valeur d'une véritable crise. Le combat d'une bourgeoisie d'artisans, jeune, ricante, entreprenante contre les anciennes forces féodales se révèle également dans la production artistique.

un volume relié pleine toile, format 25 x 35 - 72 reproductions couleurs complétées d'une documentation en noir et en blanc. Prix : 125 f

Déjà paru

la peinture allemande II de Durer a Holbein

texte de O. Benesch

un volume au format de 25 x 35, relié pleine toile sous liseuse 4 couleurs, 87 reproductions en couleurs. Prix : 125 f

exclusivité weber

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	NOVEMBRE 1968	N° 167

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
British Museum: pages 2, 5, 6 et 7
Bibliothèque Nationale, Paris: page 5
Archives Photographiques: page 5 – Ecole Pratique des Hautes Etudes: pages 6, 8 et 9
Walters Art Gallery, Baltimore: page 9
Marc Lavrillier: pages 11 à 18, 50, 53 à 57, 59 à 62, 65 à 69, 71, 72, 77, 78, 79 et 81
Museum für Völkerkunde, Francfort: page 22
Musée Ethnographique, Budapest: page 22 – Museum of Primitive Art, New York: pages 23 et 28 – Museum für Völkerunde, Bâle: pages 24 et 26 – D'Arcy Galleries: pages 24, 25, 26 et 27 – Museum für Völkerkunde, Berlin: pages 26 et 27
José Oster - Musée de l'Homme: page 25
Y. H. Faux: page 31 – J. Hyde: pages 32, 33, 34 et 35 – Jiri Hampl: page 32 – Paul Fachetti: page 34 – Leland A. Prescott: pages 42 et 45 à 48 – Nick Malan: page 49
Ellepi: pages 73 et 74.

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 10, 29, 51, 52, 63, 64, 69 et 70
British Museum: pages 3 et 4 – Denise Fourmont: page 4 – Leland A. Prescott: pages 43 et 44 – Ellepi: page 75.

Notre couverture
Pierre Bonnard: Projet d'affiche pour le Moulin-Rouge. Dessin au crayon rehaussé de pastel. 36,5 × 32,5 cm. Vers 1892.

Notre prochain numéro
Un numéro de Noël varié, vivant, somptueux

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Psautiers byzantins, par Suzy Dufrenne
10 Le dessin de Bonnard, par Antoine Terrasse
18 Dernière soirée avec Marcel Duchamp, par Robert Lebel
22 Sculptures à crocs du Korowori, par Vincent Boumours
30 Joseph Sima, par Georges Ribemont-Dessaignes
36 Livres sur l'art

L'Œil du décorateur
42 Créé pour Tiffany
50 Clamart 2, Bourgogne 4, par François Lyon
64 Problème Surrows : quatre solutions
76 L'Œil aux aguets sur la Seine

PSAUTIERS BYZANTINS

par Suzy Dufrenne

Parmi les manuscrits grecs du Moyen Age, les psautiers à illustrations marginales étudiés ici constituent un ensemble d'un remarquable intérêt par la diversité des sujets représentés et par la liberté d'invention dont ils témoignent

La miniature est, de toutes les formes d'art byzantin, celle qui recèle le plus grand nombre de chefs-d'œuvre conservés dans leur originelle splendeur, celle aussi qui permet, face aux trésors d'Occident, de mesurer la force créatrice, l'éminente supériorité artistique de l'Empire d'Orient, dans le plein rayonnement de son apogée historique, du IX[e] au XII[e] siècle. Parmi les multiples manuscrits illustrés dans l'Empire byzantin, les psautiers forment une des catégories les plus représentatives: le livre des Psaumes fut en effet, avec l'Evangile, le livre le plus populaire du moyen âge; le jeune Byzantin se formait au contact de la double source des Ecritures et de l'Antiquité, et le psautier et Homère étaient toujours ses deux manuels de base. Le moine dans son couvent, l'ermite dans sa solitude, comme le plus fin lettré ou l'empereur le plus actif, récitaient chaque jour une longue suite de psaumes. On s'explique bien, ainsi, le nombre et la variété des psautiers parvenus jusqu'à nous. Au texte des psaumes s'ajoute une dizaine de cantiques bibliques, d'usage liturgique. Parfois le volume n'est pas illustré et son seul luxe est la beauté de l'écriture. Souvent pourtant il est enluminé. Le plus grand nombre des *codices* limitent les images à une sorte de biographie illustrée de David, considéré comme l'auteur du livre tout entier. Sur d'autres manuscrits l'illustration se répartit de folio en folio, formant de petites vignettes marginales: le nombre, la diversité, la spontanéité de ces miniatures font de ces volumes un des groupes les plus attachants des livres illustrés byzantins.

Le groupe des psautiers grecs à illustrations marginales forme une famille de huit manuscrits parvenus jusqu'à nous, répartis entre le IX[e] et le XIII[e] siècle, dispersés dans diverses bibliothèques de l'Ancien et du Nouveau Monde. Les trois manuscrits les plus anciens remontent au milieu du IX[e] siècle, au lendemain du triomphe des orthodoxes sur les iconoclastes, triomphe marqué en 843 par le rétablissement des saintes images par ordre de l'impératrice Théodora. Le plus riche des trois, actuellement conservé à Moscou, au Musée Historique d'Etat (cod. 129 D) est toujours désigné, d'après le nom de son ancien propriétaire du XIX[e] siècle, comme le Psautier Chludov. Le couvent du Pantocrator, au Mont-Athos, possède, sous la cote 61, un autre psautier de la même époque, bien illustré lui aussi, malgré les lacunes du manuscrit, çà et là très mutilé, tandis que des fragments d'un troisième exemplaire se trouvent à Paris, à la Bibliothèque Nationale (cod. gr. 20). Des trois psautiers à illustrations marginales qui peuvent être attribués au XI[e] siècle, deux sont à Londres, au British Museum: l'un, souvent encore appelé Psautier de Bristol (ville où il fut découvert il y a une cinquantaine d'années), doit remonter aux environs de l'an mille (Add. 40731); l'autre (cod. Add. 19352) est le seul manuscrit de cette catégorie daté et signé: une note, de 1066, du scribe-prêtre Théodore, permet aussi de localiser l'origine de ce manuscrit, issu du célèbre monastère constantinopolitain de Saint-Jean-Baptiste de Stoudios. C'est, avec le Psautier du Vatican (cod. Barb. gr. 372), l'exemple le plus abondamment illustré de tous nos psautiers marginaux: quelque 460 miniatures se répartissent sur les 207 folios du manuscrit londonien! Le XII[e] siècle est représenté par un Psautier maintenant conservé à Baltimore, à la Walters Art Gallery (cod. W. 733). Et la famille grecque de ces psautiers s'achève par un manuscrit gréco-latin, daté sans doute du XIII[e] siècle, conservé à Berlin, aux Staatliche Museen (Kupferstichkabinett, 78 A 9), dit Psautier Hamilton. Malgré la diversité de format qui oppose ces manuscrits (le Psautier dit de Bristol est un manuscrit de poche, de 9 × 10,5 cm; le Psautier dit Hamilton atteint par contre 27 × 22 cm, les autres sont de format moyen, (16 × 14 cm env. pour le Psautier du Pantocrator, par exemple), la conception de la page est partout identique: l'écriture réserve de larges et hautes marges où les peintres ont pu répartir figures et compositions, directement dessinées sur le parchemin, sans employer de fond coloré. Souvent rapprochées du texte qu'elles illustrent, ces images sont fréquemment accompagnées de signes de renvoi aux termes qu'elles évoquent. Ces simples habitudes matérielles soulignent le lien étroit du texte et de l'image. La répartition des vignettes illustrées est cependant irrégulière dans tous ces manuscrits: plusieurs pages successives peuvent rester vides d'images, tandis que certains folios qui se suivent peuvent être enluminés; pourtant, comme dans la plupart des manuscrits médiévaux d'ailleurs, on observe la diminution progressive des illustrations, au fur et à mesure que l'on tourne les pages, comme si la ferveur des peintres avait été s'affaiblissant.

Un trait essentiel lie étroitement tous ces manuscrits: l'image s'y fait servante du texte: elle traduit ou commente visuellement tel ou tel

1 « *L'arrestation du Christ* ». *Psaume XXXVII, 12. Londres, British Museum, Add. 19352, fol. 45. Daté de 1066.*

2 « *David avant son sacre* ». *Psaume XXVI, titre. British Museum, Add. 19352, fol. 28. 23,8 × 19,4 cm.*

Τοῦ ἀκοῦσαι με φωνὴν αἰνέσεώς σου :·
Καὶ διηγήσασθαι πάντα τὰ θαυμάσιά σου :·
Κύριε ἠγάπησα εὐπρέπειαν οἴκου σου :·
Καὶ τόπον σκηνώματος δόξης σου :·
Μὴ συναπολέσῃς μετὰ ἀνόμων τὴν ψυχήν μου :·
Καὶ μετὰ ἀνδρῶν αἱμάτων τὴν ζωήν μου :·
Ὧν ἐν χερσὶν ἀνομίαι ἡ δεξιὰ αὐτῶν
ἐπλήσθη δώρων :·
Ἐγὼ δὲ ἐν ἀκακίᾳ μου ἐπορεύθην :·
Λύτρωσαί με καὶ ἐλέησόν με :·
Ὁ πούς μου ἔστη ἐν εὐθύτητι :·
Ἐν ἐκκλησίαις εὐλογήσω σε κύριε :·

ΨΑΛΜΟΣ Δ

Κύριε ὁ θεὸς τῆς δικαιοσύνης μου ἐν τῷ
ἐπικαλεῖσθαί με εἰσάκουσόν μου :·
Κύριε ἐν τῇ θλίψει ἐπλάτυνάς μοι τὴν

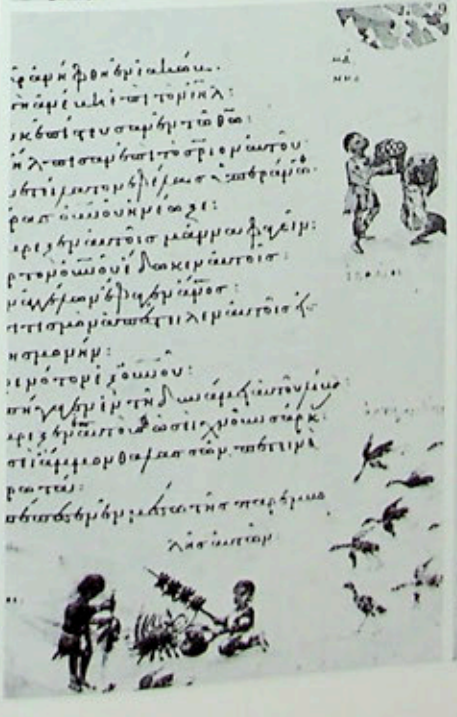
εἰκ. 21

εἰκ. 21

ΓΕΡΩΝ

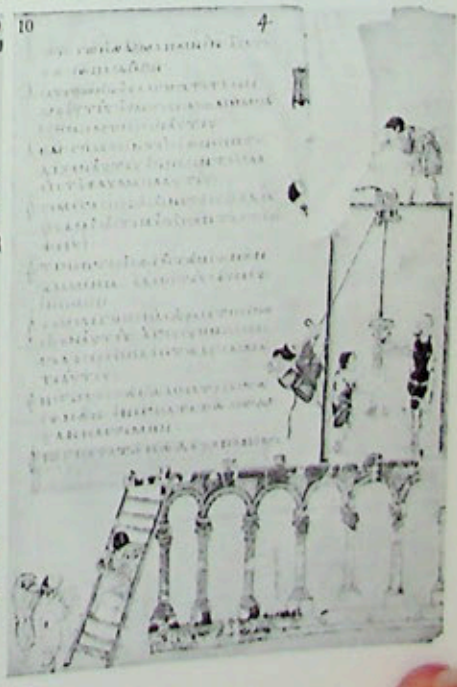
Ⓐ ΖΩΤΙΚΗ

terme spécifique du chant sacré, dont le choix ne se laisse pas toujours aisément deviner. Les modes de traduction et de commentaire varient à l'intérieur de chaque manuscrit. Parfois le terme retenu est simplement transposé en image: la traduction est littérale; ainsi, au psaume 89, 10, le Psautier de Londres figure un vieillard, enveloppé dans une longue robe, appuyé sur un bâton, la tête penchée, les traits tombants, les yeux cernés où s'expriment lassitude et amertume, douleur et dureté (fig. 5): cet admirable portrait de vieillard (la légende le souligne) ne fait qu'illustrer le mot à mot du psaume: « C'est la vieillesse débile qui a besoin de guide et de tuteur ». Le psaume 103, 17 — « C'est là que les oiseaux bâtissent leurs nids; la demeure du héron domine toutes les autres » — est illustré de façon tout aussi littérale dans le Parisinus grecus 20 (fig. 7): un nid est bâti au sommet d'une colonne; des œufs y reposent, tandis que le héron, dressé sur ses hautes pattes, semble appeler ses petits qui s'accrochent au nid ou voltigent à l'entour. Les hauts faits d'Égypte, racontés aux psaumes 77, 104 et 105, appellent également des illustrations littérales; ainsi le Psautier dit de Bristol figure-t-il, non sans pittoresque, le miracle de la manne et celui des cailles (fig. 8). Ailleurs ce sont les titres que les peintres transposent en images, de façon toujours littérale: dans le Psautier du Pantocrator le titre du psaume 53 — « Lorsque les Ziphéens vinrent dire à Saül: David est caché parmi nous » — est figuré très exactement: les deux dénonciateurs s'entretiennent avec le roi Saül qui les écoute, immobile et impassible (fig. 19). La manière est encore semblable dans le Par. gr. 20, où la construction du Temple est minutieusement figurée, selon le titre du psaume 95: « Quand on rebâtit la maison, après la captivité » (fig. 10). Parfois l'emprise des détails est telle qu'on en oublie le parti initial: ainsi la scène de bergerie, au psaume 26 du Psautier de Londres, estompe-t-elle un peu le sens premier de l'image qui reprend le titre du psaume: « David, avant son sacre » (fig. 2). Il arrive aussi que l'image étoffe le texte transposé: de traduction qu'elle était jusqu'ici, elle se fait commentaire: le commentaire peut fournir quelques précisions historiques empruntées aux livres des Chroniques ou des Rois. Ainsi le titre du psaume 58 ne mentionne que le danger que connut David « lorsque Saül envoya cerner sa maison pour le mettre à mort », mais l'image figure également l'habileté de Michol, la femme de David, faisant filer le jeune prince le long de la muraille, puis le départ rapide du fugitif (fig. 8). De même le Psautier Chludov, dans une composition complexe où l'illustration littérale du titre du psaume 51 (Doëg l'Iduméen dénonce à Saül le lieu de refuge de David) voisine avec



celle du psaume 50, 20 (« Dans votre bonté, Seigneur, répandez vos bienfaits sur Sion, afin que les murs de Jérusalem soient rebâtis »), amplifie la simple transposition visuelle du texte par l'adjonction de certains détails (Sion figuré comme une reine) et par l'importance accordée à la Sainte Cité, symbolisée par une basilique chrétienne, sans doute l'église de la Sainte Sion (fig. 12). L'image ainsi dépasse la simple « enluminure », le seul décor: elle commente, complète, enrichit le texte; elle est, comme le verbe, source de connaissance.

Le rôle théologique de l'image, si capital dans tout l'art byzantin, est évident pour de multiples vignettes de nos psautiers. A partir d'un terme du texte, les peintres puisant à des traditions confirmées offrent une interprétation chrétienne du vieux chant biblique. Selon un symbolisme proposé déjà par le Physiologus, le plus célèbre des bestiaires antiques, adapté de bonne heure à la vision chrétienne du monde, la fabuleuse licorne devient, au psaume 77, 69 du Psautier du Pantocrator (la légende en témoigne), l'image du Christ, allaité par la toute puissante Mère de Dieu (fig. 17). Souvent pourtant les commentaires de nos psautiers sont plus proches de la simple typologie traditionnelle, utilisée déjà par les textes évangéliques. Le psaume 21, psaume de la souffrance par excellence, cité dans bien des passages des Evangiles, est illustré par tous les psautiers marginaux de scènes de la Passion (fig. 21). D'autres images christologiques s'expliquent par les réminiscences des commentaires littéraires. D'autres fois enfin un seul



3 « *Le lavement des pieds* ».
Psaume L,9.
Mont-Athos, Pantocrator
N° 61, fol. 63. IXe siècle.

4 « *Isaïe prophétise l'arrestation du Christ. Repentir de saint Pierre* ».
Psaume XXXVIII, 10 et 13.
Pantocrator N° 61, fol. 48.

5 « *Un vieillard* ».
Psaume LXXXIX, 10.
British Museum, Add. 19352, fol. 121.

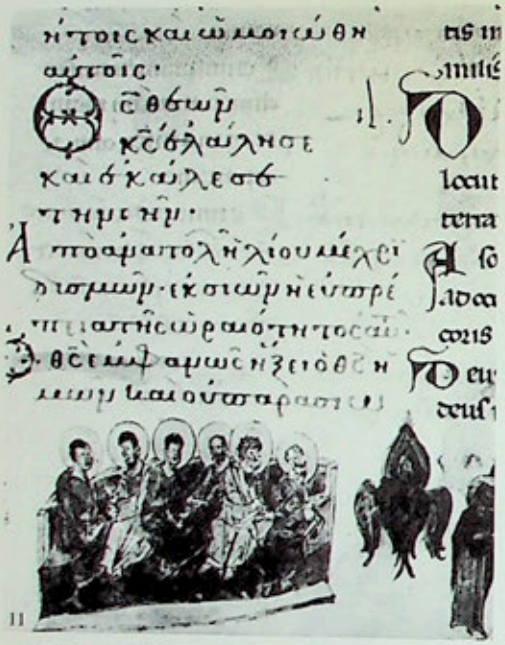
6 « *Saint Zozyme tend son manteau à sainte Marie l'Egyptienne* ».
Psaume LIV, 8.
British Museum, Add. 19352, fol. 68.

7 « *Le nid du héron* ».
Psaume CIII, 17.
Paris, Bibliothèque Nationale, Grec 20, fol. 121. IVe siècle.

8 « *Michol fait fuir David* ».
Psaume LVIII, titre. Psautier de Bristol, British Museum, Add. 40731, fol. 93r.
Début du XIe siècle.

9 « *Les miracles du désert: la manne et les cailles* ».
Psaume LXXVII, 13.
Psautier de Bristol, fol. 128r.

10 « *La construction du temple* ».
Psaume XCV, titre.
Paris, Bibliothèque Nationale, Grec 20, fol. 4r.



11

12

mot du texte — le mot « larmes », au psaume 38, 13, par exemple — entraîne l'image néo-testamentaire — celle du Repentir de saint Pierre, dans le Psautier du Pantocrator (fig. 4). La méthode de transposition est similaire quand il s'agit d'illustrations hagiographiques, présentant soit des portraits de saints, soit des épisodes de la vie des saints — telle, dans le Psautier de Londres, l'entrevue de saint Zozime et de sainte Marie l'Egyptienne, où le saint tend, en se détournant pudiquement, à la pénitente du désert un vêtement dont elle va couvrir sa nudité (fig. 6). Les sujets les plus originaux de cet ensemble si divers sont ceux qui mettent en présence iconoclastes et iconophiles; créées au lendemain du triomphe des partisans du culte des images, ces illustrations présentent soit le triomphe des iconodules sur leurs adversaires tombés à terre et parfois piétinés, soit les méfaits des iconoclastes, réunis en conciles et combattant le Christ — en badigeonnant son icone (fig. 9) — soit encore l'interprétation orthodoxe d'un texte du psautier (le psaume 113, 12-16, diatribe contre les idoles dans le Psautier du Pantocrator), proposée et garantie par David, l'auteur supposé de ce texte, qui repousse Jean le Grammairien (un des derniers et des plus subtils adversaires du culte des images) et rejette sa conception idolâtrique des icones et l'utilisation iconoclaste des versets illustrés, pour exalter Béséléel, l'habile constructeur du Temple choisi par Dieu pour orner et décorer le sanctuaire divin, figuré en une sorte de perspective aérienne, dans la marge latérale du folio (fig. 20). Ces images, conçues dans le souvenir immédiat du combat, ne témoignent pas seulement de l'âpreté des polémiques au temps de la Querelle iconoclaste, elles transmettent surtout la foi authentique de l'Eglise, le rappel des victoires que Dieu a accordées à ses saints. Et l'on s'explique ainsi que les psautiers plus tardifs restent fidèles à de telles images, en fait moins historiques que théologiques. Partant ainsi de quelques termes sélectionnés des psaumes, l'image les met en valeur par une transposition visuelle, mais, dépassant le plus souvent le sens strictement littéral, elle les interprète et les commente, devenant ainsi une véritable glose iconographique.

Une conception fondamentalement identique de l'illustration unit donc tous nos psautiers, mais au-delà de cette ressemblance essentielle des similitudes de détails établissent certains groupes de parenté qui prouvent des contacts étroits entre nos différents manuscrits: telle composition en regard du même psaume, tel geste, telle attitude, tel drapé, telle silhouette se retrouvent, jusque dans leur moindre détail, sur ces *codices*, distants de plusieurs siècles: ainsi voisinent certaines illustrations du Psautier de Bristol et du Psautier du Pantocrator, du Psautier de Londres et du Psautier Barberini, etc. Des rapports ont existé entre les membres de cette famille de manuscrits, sans que l'on puisse toujours préciser le lien exact de dépendance d'un manuscrit à l'autre.

Malgré ces ressemblances qui défient les siècles, l'empreinte du temps est sensible sur nos divers psautiers. Les trois psautiers du IX^e^ siècle forment un tout homogène. La belle écriture en onciales, malheureusement le plus souvent grattée et remplacée par des minuscules postérieures (on la voit pourtant encore sur certains folios, tel celui où figure Jonas dans le ventre de la baleine (fig. 16), sur le Psautier du Pantocrator), le format des pages, le style même des images les rapprochent. Les procédés artistiques, sans doute assez rudimentaires, mettent en valeur la spontanéité, la fraîcheur de ces manuscrits qui ont une verve bien rare dans l'art byzantin. Les proportions des personnages sont assez lourdes, les visages, presque carrés, les corps épais, les membres trapus. Des paysages austères, dépouillés de toute végétation, sont rendus par un sol raboteux, par quelques collines aux contours raides. La perspective des objets et des architectures a quelque chose d'hésitant. Les mouvements par contre sont traités avec aisance, les animaux galopent ou bondissent avec légèreté; la fuite d'un soldat, comme les danses des jeunes Hébreux sont rendues avec naturel. Ces mouvements traduisent le plus souvent un état d'âme, la joie, la crainte, la colère, le désespoir. Le traitement des visages renforce encore la transposition visuelle des sentiments. Si le Christ, que rien ici ne semble transfigurer, ne révèle sa divinité que par l'impassibilité, ses adversaires expriment par les regards et les traits leur brutalité, leur vulgarité même; et l'on ne peut oublier tel visage au nez pointu, telle tête de silène, au nez épaté, tel type sémitique trop accentué qui tous relèvent de la caricature. Parfois la composition renforce encore la vigueur de l'expression. Ainsi le tableau tout en accords et contrastes de l'arrestation du Christ et du repentir de saint Pierre sur le Psautier du Pantocrator: à l'élan du coq qui se dresse répond la solennelle figure d'Isaïe, tandis qu'aux formes ployées de Pierre correspondent les lignes enveloppantes des sbires arrêtant le Christ (fig. 4). La douceur des palettes nuance ces richesses d'expression. Les gammes chromatiques présentent dans l'ensemble

13

14

11 « *Le jugement dernier* ». *Psaume ILIX, 4-6. Psautier Hamilton. Berlin, Kupferstichkabinett, 78 A 9. XIII^e^ siècle.*

12 « *Saül et Doëg* ». *Psaume L, 20 et LI, 1. Psautier Chludov. Musée Historique de Moscou, Codex 29, fol. 51r. IX^e^ siècle.*

13 « *Que mes persécuteurs ne me déchirent pas comme des lions* ». *Psaume VII, 3. Psautier Chludov, fol. 5r.*

14 « *Saints en prière. Un reliquaire.* » *Psaume XXXIII, 21. Psautier Chludov, fol. 30r.*

15 « *La jeunesse de David* ». *British Museum, Add. 19352, fol. 16r.*

des tons pastels, les couches peu épaisses créent des harmonies mates, rehaussés çà et là par les ors employés pour les nimbes, pour quelques meubles, et quelques armures ou encore pour décorer certains vêtements royaux. Le modelé et le drapé sont réalisés, selon les conventions de l'époque, avec des couleurs, le rouge pour souligner les musculatures, des taches blanches pour faire ressortir les parties saillantes d'un visage ou d'une main. Malgré l'absence de véritables fonds architecturaux ou végétaux, le sentiment de l'espace et de la profondeur reste vivant (fig. 3 et 4).

Le groupe des psautiers du XI^e^ et du XII^e^ siècle a une personnalité bien distincte de celui du IX^e^ siècle. A part le Psautier de Bristol, aux illustrations typiquement archaïsantes, les trois Psautiers de Londres, du Vatican et de Baltimore ont une même façon d'enrichir, de « gonfler » le cycle iconographique initial, transmis par les exemplaires plus anciens qui ont déjà enrichi le cycle primitif. Aux quelque 260 sujets que l'on peut distinguer sur le Psautier de Chludov, il faut confronter les 460 illustrations du Psautier de Londres, les quelque 375 du Psautier du Vatican. L'abondance de ces nouvelles images ne correspond pas à une richesse équivalente de création iconographique: la densité des cycles de ces manuscrits tardifs procède essentiellement de la répétition de formules, de « clichés », pourrait-on dire, adaptés de page en page à des cas nombreux et variés. Dans ces manuscrits du XI-XII^e^ siècle, où l'invasion hagiographique a été remarquée depuis longtemps, la formule stéréotypée par excellence est celle de la prière des élus de Dieu, prière de David ou prière des saints: mains et tête levées vers le médaillon du Christ, le roi David ou le saint sont figurés debout; ailleurs deux saints ou deux groupes de saints se font vis-à-vis, tournés vers l'icone du Christ, la Main divine ou la figuration du ciel. Les moines ont, parmi ces saints, une place privilégiée qui s'explique autant par l'importance croissante du monachisme byzantin, depuis le IX-X^e^ siècle, que par le milieu monastique d'où provient sûrement le Psautier de Londres et d'où provient sans doute celui du Vatican. A ces ressemblances iconographiques s'ajoute une certaine parenté stylistique, typique d'ailleurs de l'art contemporain: les figures deviennent élancées, les visages sont émaciés, le sens de la profondeur recule.

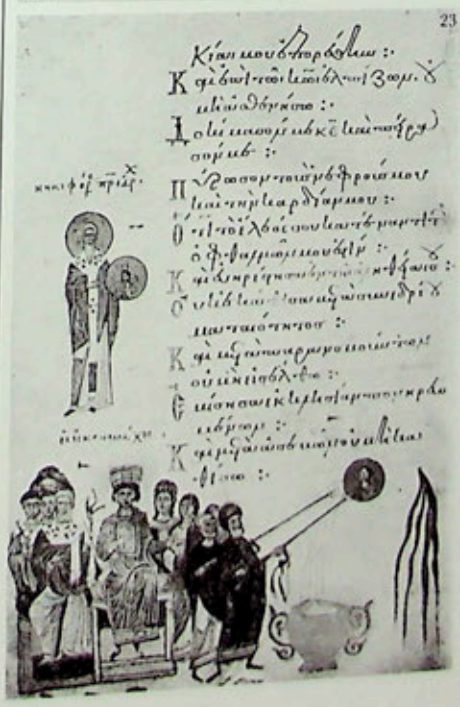
Ces ressemblances ne sauraient pourtant faire oublier l'originalité certaine de chacun des membres de ce groupe du XI^e^ et du XII^e^ siècles. Parmi tous ces Psautiers, et même plus que les Psautiers du IX^e^ siècle, le Psautier de Bristol frappe par son archaïsme (fig. 8 et 9); seul le brillant et l'éclat de ses couleurs le rattachent vraiment à ses frères du XI^e^ siècle. L'absence

21

22

de tout écho de la Querelle iconoclaste, le caractère littéral affirmé de certaines de ses illustrations, son goût antiquisant des personnifications morales — le remords, la force, la jactance —, son réalisme animalier, la solidité des figures humaines témoignent de réminiscences lointaines; le modelé soigné des personnages, la souplesse des drapés, le souci de situer les scènes dans un décor architectural, à la perspective parfois d'ailleurs erronée, révèlent non la sensibilité d'un artiste tourné vers le réel, mais l'habileté d'un peintre maîtrisant la copie des formes antiques, telle qu'on la pratiquait aux alentours de l'an mille. Le Psautier de Londres, daté, on l'a vu, de 1066, présente un art plus engagé dans une esthétique nouvelle (fig. 1, 2 et 15). L'artiste a un vif souci de la mise en page, des compositions animées où jouent les oppositions ou les accords, les harmonies verticales ou diagonales. Ce souci de la mise en page aboutit, au début, au milieu et à la fin du livre, à des effets recherchés entre l'écriture et l'image; l'emploi de majuscules d'or pour le texte, le glissement de figures dans les interlignes, soulignent l'importance de ces folios où la page tout entière est tableau. Ailleurs les scènes bucoliques du psautier permettent aux motifs des rinceaux ou des flots sinueux de se développer dans les marges latérales et inférieures et de souligner ainsi le caractère décoratif de certaines pages. Le traitement des corps et des visages accentue encore le caractère « médiéval » de ce Psautier: la forme humaine plus ou moins allongée en un souci de spiritualisation y garde sa beauté.

(Suite en page 86)



23

24

16 « *Jonas dans le ventre de la baleine* ». *Jonas, II, 3-10. Pantocrator N° 61, fol. 217v*

17 « *La licorne. image du Christ allaité par la Mère de Dieu* ». *Psaume LXXVII, 69. Pantocrator N° 61, fol. 109v.*

18 « *Deux saints* ». *Psaume XXXVI, 39. Pantocrator N° 61, fol. 46v.*

19 « *Saül et les Ziphéens* ». *Psaume LIII, titre. Pantocrator N° 61, fol. 65v.*

20 « *David entre Iannis et les idoles à gauche, Beseleel et le tabernacle à droite* ». *Psaume CXIII, 12-16. Pantocrator N° 61, fol. 165r.*

21 « *La crucifixion* ». *Psaume XXI, 17-18. Vatican, Barberini Grec 372, fol. 33 v. XI^e^ siècle.*

22 *Page de titre du Psautier Barberini.*

23 « *Iconoclastes effaçant une image du Christ* ». *Psaume XXV, 4-5, Psautier Barberini, fol. 39 v.*

24 « *David regardant les plaies d'Egypte. L'eau des fleuves changée en sang. La ruine des récoltes. Les mouches et les taons* ». *Psaume LXXVII, 43-46. Baltimore, Walter Art Gallery, Cod. W. 733, fol. 41 v. Début du XII^e^ siècle.*

1 • *Projet d'affiche pour le Moulin-Rouge*. Dessin au crayon rehaussé de pastels. 36,5 × 32,5 centimètres. Bonnard fit plusieurs projets pour une affiche, non réalisée, destinée à cet illustre cabaret. Le pastel que nous reproduisons ci-contre est le plus abouti de ces projets.

LE DESSIN DE BONNARD

Rien ne donne mieux l'idée du caractère intime et secret du dessin que le carnet d'un peintre feuilleté page à page. Ces traits et ces lignes qui courent sur le papier représentent bien les différents moments d'une pensée, — (et certains artistes les accompagnent de précisions et de dates comme ils le feraient d'un journal). Sans doute s'agit-il là d'un carnet ou d'un cahier destiné à recueillir et à conserver l'essentiel de ce qui a frappé son œil et son esprit, à devenir des « répertoires de formes ». Ils l'aident à avancer. Mais les dessins faits pour eux-mêmes, sans autre but que de représenter, par ce moyen si économe, un objet, un spectacle ou un rêve, nous fournissent sur ce peintre les mêmes indications très précieuses. Voici dans son expression la plus immédiate son appréhension première du monde, et le reflet de sa vie intérieure. *Peu de matière, et à peu près impondérable. Aucune de ces ressources de dessous, de glacis et de pâtes, aucune de ces riches variations du pinceau qui donnent à la peinture l'éclat, la profondeur et le mouvement. Un trait, une tache sur l'aridité de la feuille blanche, dévorée de lumière; sans se complaire à des artifices techniques, sans s'attarder à une alchimie compliquée, on dirait que l'esprit parle à l'esprit.* Henri Focillon, *(Eloge de la main.)*

Bien que la personnalité de chacun s'y affirmât d'une manière toute particulière, le dessin, longtemps, a surtout représenté l'ordre, la fixité, la précision du discours — la couleur étant l'expression de ce qui est fugitif, accidentel; traduisant la sensibilité et la fantaisie: les adjectifs autour du mot essentiel. Il servait aux classiques à « définir » la forme. Mais il a pris depuis une bien plus grande liberté, et un autre pouvoir, jusqu'à exprimer pour nous la perception la plus subtile de l'artiste. *Le dessin n'est pas la forme,* disait Degas, *il est la manière de voir la forme.* Pour Bonnard, *Le dessin,*

2 « *Misia Godebska* ». Fusain sur carton. 39,5×27,5 centimètres. 1895. Paris, Musée National d'Art Moderne.
Cette jeune femme, alors épouse de Thadée Natanson — directeur de La Revue Blanche — a charmé tous les artistes de son temps. Renoir, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard ont laissé d'elle de nombreux portraits.

1 *« Le dessert ». Crayon. 13×21 centimètres. Vers 1920. Reproduit dans la monographie de J. de Laprade (Braun, 1944). Ce dessin, d'abord signé des initiales P.B., paraissait à ce point important à l'artiste qu'il le signa pleinement plus tard*
2 *« Jeune fille lisant, vue de dos ». 13,5×11 centimètres. 1906.*
3 *« La préparation du repas ». Crayon. 13×16,5 centimètres. Vers 1940. « Je veux disait Bonnard, montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce, ce que le regard embrasse d'un seul coup. » Une gouache correspondant à ce dessin — où l'on reconnaît la salle à manger du Cannet — appartient au Musée de Chicago.*

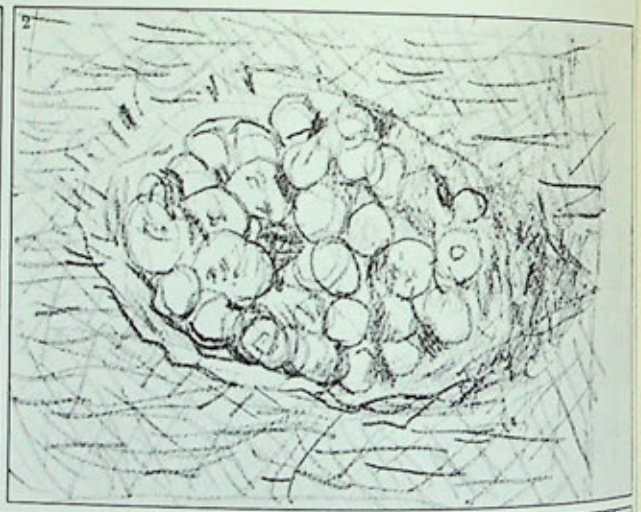
c'est la sensation, la couleur, c'est le raisonnement. Propos apparemment paradoxal chez ce peintre ivre, semble-t-il, de couleurs. Mais ce n'est qu'une apparence.

Il a toujours beaucoup dessiné, et gardait le plus souvent ses dessins, nécessaires à la marche de son travail. Il ne peignait pas en effet directement « sur le motif », mais prenait au crayon des notes nombreuses. Un lent travail du regard, une minutieuse observation ont précédé ces notations rapides, nées soudain dans l'émotion. *L'émotion surgit à son moment; le choc est instantané, souvent imprévu.* Leur spontanéité nous frappe. Rarement un peintre fut plus sensible à l'animation, au mouvement, à toute mobilité et à celle-là même de la vision. *L'œil du peintre,* disait-il, *donne aux objets une couleur humaine, et reproduit les choses telles que les voit un œil humain. Et cette vision est changeante, et cette vision est mobile...* S'il s'arrête, c'est d'abord devant ce qui bouge, et son penchant pour l'imprévu et l'inhabituel vient de ce qu'ils entraînent et excitent la pensée. Il aime être étonné, et montrer son étonnement. *Importance,* note-t-il, *d'une impression inattendue...* On remarque son goût pour l'accent et la tache d'où naissent aussi l'animation et la vie et qui appellent la couleur. Ce dessin qui indique brièvement la mise en place et la composition, donne d'une manière incisive les ombres et les clartés, résume l'essentiel, constitue le plus souvent une « idée de tableau ». C'est un dessin de peintre. Vision fugitive et pressée: *Il s'agit de se souvenir de ce qui vous a saisi et de le noter le plus vite possible.*

Très tôt on découvre ces traits allusifs et curieusement précis à la fois, ces hachures frémissantes dont il remplissait un agenda, un carnet de poche, des feuilles éparses et pour lesquels il utilisait généralement un crayon ordinaire, mais aussi, volontairement, la mine dure et la plume, qui obligent à plus d'application, à ce moment surtout de sa peinture où, disait-il, *la couleur l'avait entraîné trop loin.* Plusieurs fois il a opéré ce retour, cherchant à être plus précis, s'attachant aux détails, aux volumes, aux proportions — étudiant une composition plus rigoureuse. Le dessin renseigne aussi sur

4 « *Le bain* ». Crayon. 21×13,5 cm. Vers 1935. L'un des sujets de prédilection du peintre.

1 « *Le boulevard* ». Crayon. 12×16 centimètres. Vers 1923. La rue, vue d'une fenêtre, avec ses petits personnages : on retrouve souvent cette composition chez Bonnard.
2 « *Fruits* ». Crayon gras. 10×13 centimètres. Vers 1943. Des lettres au crayon donnent des indications de couleurs.
3 « *Paysage du Midi* ». Crayon. 16×20 centimètres. Vers 1930. On remarque les frottis de doigt sur les traits du crayon : technique d'estompe utilisée souvent par Bonnard.



le doute et sur l'effort... Le noir est rehaussé parfois d'une couleur à l'aquarelle, de craie ou de gouache blanche. Bonnard emploie aussi le crayon bleu, ou sépia, sur le gris ou l'ocre du carton, le pastel mêlé aux crayons de couleur. A son œil sans cesse sollicité répond une main avide de mêler tous les matériaux, prête à toutes les expériences, à toutes les combinaisons.

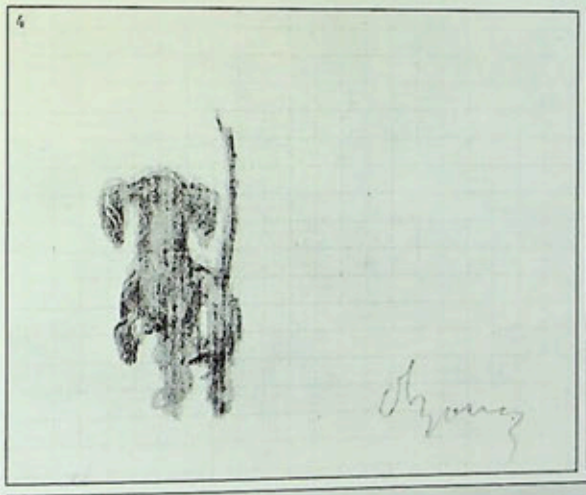
On n'insiste pas assez sur ce désir, dans la vie d'un peintre. Et tout commence par cet entremêlement de traits et de lignes, qu'ils soient griffe, morsure — ou caresse. Que l'on compare ce dessin au dessin contemporain de Braque ou de Matisse: l'écart est plus grand que chez les artistes autrefois. Comme en peinture, *la technique a été libérée, elle est devenue changeante comme l'art même, nombreuse comme les individus.* L'invention de Bonnard, ce sont ces taches, ces volutes. Aucun besoin d'autorité, ici; aucune affirmation véhémente. Mais quelque chose d'enveloppant, mille précautions pour apprivoiser la forme et la cerner sans brutalité. Les différents passages du crayon, les reprises, témoignent du mouvement rapide et continu de l'œil à la main, mais aussi de cette modification opérée par l'artiste, et qui est son apport essentiel, l'expression même de sa création. Vibrations, ondes, molécules, tout est saisi dans son ensemble et bat au rythme de la vie. Le dessin capte un moment du temps et de l'espace, cette *sensation* totale en quoi se confondent un instant le regard et l'esprit.

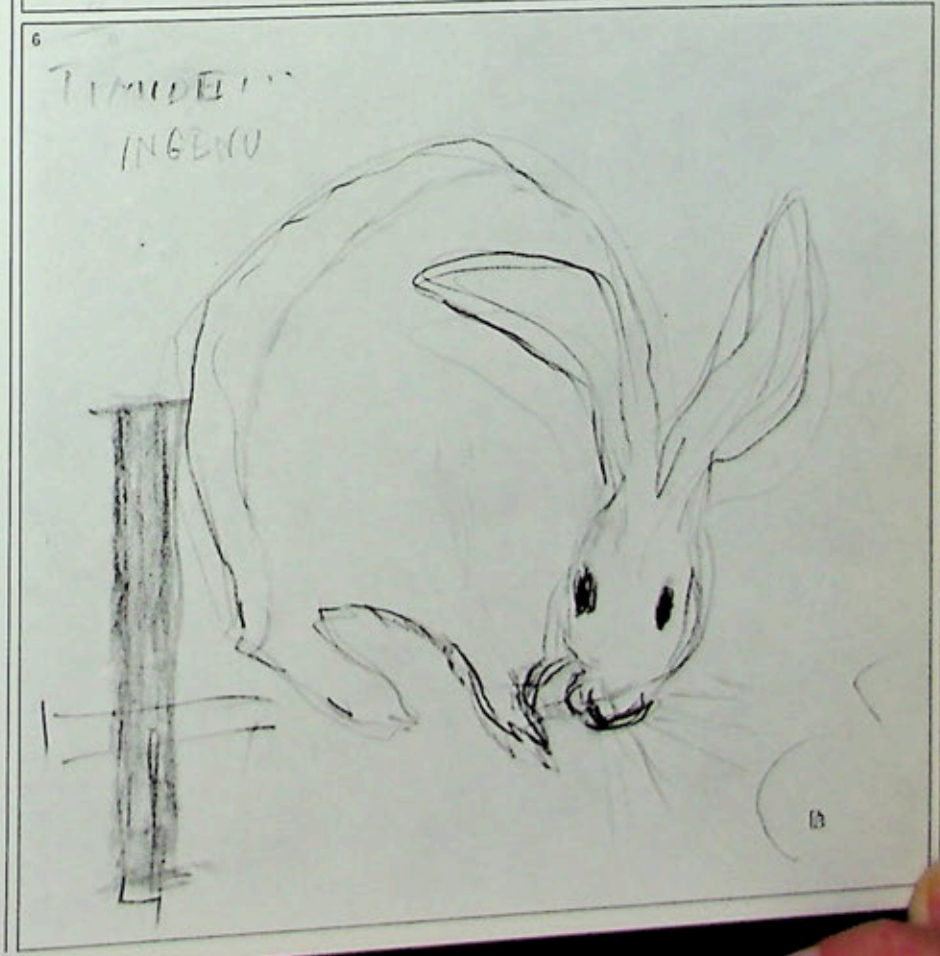
Les lignes se font à la fin de plus en plus légères, et comme immatérielles. *Dessin, la main légère, comme les formes de l'ombre...* C'est, dans les dernières années, une sténographie impatiente et fébrile, des points et des signes d'une complète et jeune liberté. Bonnard a hâte de tout saisir. « *Je voudrais montrer,* disait-il, *ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce, ce que le regard embrasse d'un seul coup...*

Si vous voulez en savoir davantage

Une exposition à la Galerie de *L'Œil* réunit quelques-uns des plus beaux tableaux et dessins de Bonnard.

4 « *Le basset Ubu* ». *Crayon. 7×9 centimètres. 1913.*
5 « *La chèvre* ». *Crayon. 16×13,2 centimètres. Vers 1920.*
6 « *Lapin* ». *Crayon. 19×20 centimètres. Vers 1895. Projet pour les lettres T (timide) ou I (ingénu) d'un abécédaire non réalisé dont on connaît quelques autres dessins, rehaussés d'aquarelle.*





1 « *Paysage.* » *Mine grasse, rehaussée de crayon marron. 17×30 centimètres. Vers 1917.*
2 « *Table servie et jardin* ». *Crayon. 17,5×12,5 centimètres. 1934. Cette année-là, Bonnard effectua un long séjour à Bénerville-sur-Mer, dans le Calvados. On voit ici la salle à manger de sa villa. Il existe deux tableaux importants du même sujet, dont l'un appartient au Guggenheim Museum de New York.*
3 « *La barque* ». *Crayon. 12×16 centimètres. Vers 1920. (Au bord de la Seine à Vernon.)*
4 « *Bords de la Seine près de Vernon* ». *Dessin à la plume. 24,5×32 centimètres. Entre les années 1915 et 1930 Bonnard a souvent utilisé le crayon dur, la plume et l'encre — qui l'obligeaient à plus de rigueur.*
5 « *Nature morte aux fruits* ». *Crayon rehaussé de gouache blanche. 29,5×32,5 centimètres. Vers 1935.* « *Dessin, la main légère, comme les formes de l'ombre.* » *(Carnet de Bonnard, 9 Nov. 1930.)*

ROBERT LEBEL

Dernière soirée avec Marcel Duchamp

Le 1er octobre, Teeny Duchamp nous ouvre la porte de l'atelier de Neuilly où nous sommes conviés à dîner. J'aperçois Marcel anormalement pâle sur son fauteuil et j'ai très fugacement la vision d'un de ces tableaux du XIXe siècle qui représentent les fins exemplaires des très grands sages ou des très grands artistes : Socrate, Caton ou Léonard de Vinci. Tout aussitôt cependant la vision se dissipe tant Marcel met d'entrain à nous accueillir et bien que j'aie intercepté une lueur d'inquiétude dans le regard de Teeny. La mémoire enregistre tout mécaniquement et restitue des prémonitions étonnantes.

Nous rejoignons Man Ray et Juliet, assis déjà près de Marcel et nous échangeons les questions de rigueur sur nos santés respectives, Man Ray décrivant non sans humour l'état de la sienne et Teeny rappelant qu'à Cadaquès cet été Marcel a souffert d'un virus, qu'il prononce « birous » à la catalane. Plus que jamais alerte à capter au vol le moindre appel de langage, il ne manque pas de faire observer que le mot prête à calembour.

D'extraordinaires photographies prises récemment par Man Ray passent de main en main. L'une d'elles, commémorant le 81e anniversaire de Marcel, le montre acéphale et se couvrant à son niveau pubien d'un « birthday cake » planté de bougies érectiles. Hilare, il atteste qu'elles sont au nombre de dix, comptant chacune pour dix ans, ce qui lui assure un supplément d'au moins dix-neuf années de puissance mâlique.

Le repas s'entame sur cette note allègre, un instant perturbée par un soubresaut frileux de Marcel qui s'avoue incommodé d'un « courant d'air » mais l'euphorie se rétablit bientôt autour de la table chargée de mets diligemment distribués par une Antillaise. Le faisan délicieux vaut à Teeny, rose de plaisir, les félicitations de Marcel, frugal pourtant plus encore qu'à son habitude et piquant avec prudence des bribes dans son assiette.

Il n'en allume pas moins son cigare au dessert et, regagnant son fauteuil, il feuillette devant lui un volume d'une nouvelle édition d'Alphonse Allais dont il nous dit qu'elle le comble de jubilation. « Ce sont les œuvres anthumes seulement, précise-t-il, les œuvres posthumes vont suivre mais qui publiera les autres ? *» Rien hélas ! ne peut en présence de Marcel me retenir sur la pente détestable de la contrepèterie et si j'annonce d'emblée mon intention d'écrire sur lui un autre livre qui séparerait nettement ses périodes* an-Tu m' et post-Tu m', *ma seule excuse est de rester dans le ton joyeusement macabre qui prévaut ce soir-là. Marcel éclate de rire, par goût de la surenchère sans doute et il nous prend à témoin de sa gaieté, ce qui lui attire cette répartie de Man Ray : « Non, tu es triste, tu l'es depuis toujours puisque tu étais déjà le jeune homme triste dans un train ».*

Ce que discerne l'affectueuse acuité de Man Ray me fait regretter d'avoir coupé court à l'évocation par Marcel d'un temps intermédiaire et faste à la limite de la vie et de la mort. J'aurais dû le prier de développer enfin cette notion, assurément non métaphysique, de « passage » qui m'intrigue chez lui depuis son tableau de 1912 : Le Passage de la Vierge à la Mariée.

Ce qu'il venait de suggérer à propos d'Alphonse Allais prouvait bien qu'il y pensait encore et peut-être aussi qu'il s'estimait placé lui-même dans une situation de « transit » mais comment lui poser une question si directe et qu'il eût certai-

Page ci-contre : Marcel Duchamp derrière la « Roue de bicyclette ».

nement esquivée? Je l'entends alors relater que, s'étant dernièrement astreint à un voyage spécial pour assister à une conférence qui le concernait, il n'en a pas entendu un seul mot car on l'avait placé trop près de l'orateur, explique-t-il.

L'enjouement général que suscite le récit de cet épisode incite Teeny à en confirmer l'exactitude et à me confier combien il lui est difficile de comprendre l'attitude de Marcel à l'égard de ses commentateurs. Non seulement il ne leur est d'aucun secours mais il ne prend même pas la peine de les avertir de leurs erreurs et il les mettrait plutôt sur de fausses pistes. Elle en conclut que l'opinion qu'ils se forment de lui ne l'intéresse absolument pas. Certes je ne connais que trop son indifférence pour le délire interprétatif qu'inspire si souvent son cas mais la scène à laquelle j'assiste et dont je ne soupçonne que très confusément le caractère d'épilogue, me semble ajouter un peu d'évidence à l'interminable mise à nu de Marcel Duchamp par ses quémandeurs, même.

On n'ignore plus qu'il a détruit une certaine signification de l'art mais il a rendu caduque aussi la livrée apologétique dont l'exégèse d'art ne parvient pas à se dépouiller, fût-ce lorsqu'elle se prétend régénérée par son influence. Trop d'entre nous déjà se sont forgé, grâce à lui, une bonne conscience d'antiartistes, sans renoncer pour autant aux tics qu'il a été le seul à récuser.

Depuis qu'on l'a publiquement découvert, on a réussi seulement à faire de lui une « idole », il le sait et il ne cesse pas de se dérober à cette servitude. Il notifie sa résistance par un refus évasif et souriant de tout ce qui risquerait de le changer en « gourou » malgré lui, c'est-à-dire de tout ce qui pourrait ressembler à une confidence ou à une transmission de pouvoir.

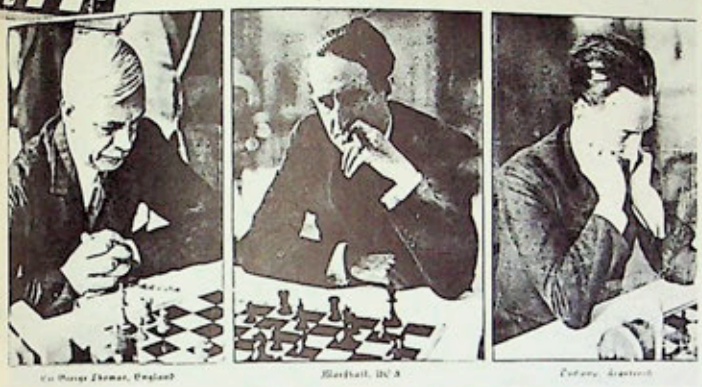
S'il se laisse malgré tout interroger, il se place mentalement à l'écart, dans ce temps intermédiaire où il est à la fois visible et hors d'atteinte. Contrairement à saint Sébastien, ce patron des artistes dont il a pris ironiquement la pose dans une photographie de 1942, il n'accepte pas d'être la cible douloureuse des flèches voluptueusement décochées par les « regardeurs » et ses réponses sont des traits renvoyés qui manquent délibérément le but.

Placé trop près, ces trois mots prononcés comiquement tout à l'heure par Marcel résument l'essentiel de son échappatoire. Ainsi s'interprète mieux sa Boîte-en-Valise avec laquelle il put s'éloigner de son œuvre, en l'emportant réduite à un léger bagage. Ainsi se justifieraient même les « répliques » tardives qu'il a tolérées parce qu'elles convenaient à son système d'isolation étanche. Elles médiatisent des liens trop intimes pour être supportables et, à ses yeux, elles sont bien moins des œuvres que des attributs. Ici, derrière l'écran de sa Roue de bicyclette toute neuve, il apparaît malicieusement à l'abri. Plus proche des autres et de lui-même, aurait-il tenu si durablement, jusqu'à ce soir, avec autant d'ostensible sérénité?

Je me heurte une fois de plus à ces problèmes affectifs que soulève chacune de mes rencontres avec Marcel depuis un quart de siècle. De nouveau, je crois être parvenu à une conclusion que les événements vont immanquablement démentir. Nous prenons congé mais bien que minuit ait sonné déjà, Marcel tient à nous accompagner à l'ascenseur et il reste debout sur le palier, longuement, sans nous quitter du regard. Ému, je sens renaître mon incertitude, me serais-je mépris sur sa volonté d'absence? Son rayonnement, qui est particulièrement intense ce soir, ne suffit-il pas à faire de lui l'homme le plus communicatif que je connaisse? Une heure plus tard, Teeny m'annonce par téléphone qu'il est mort subitement.

1 « Echec au Roi par la Reine ». Ces photos, publiées le 26 juillet 1930 par le Hamburger Illustrierte avaient été prises au cours d'un tournoi international d'échecs dans lequel Marcel Duchamp (à droite) représentait la France. 2 « Echec au Roi par la Reine », croquis faits par Marcel Duchamp au verso d'une feuille de marque d'échecs, pendant le tournoi de La Baule, en 1932. La figure du Roi est un autoportrait. 3 Marcel Duchamp en « Saint Sébastien », à Sanary, en 1942. 4 A New York, en 1945. De gauche à droite, debout : B. Reis, Irène et Esteban Frances, Mme Calas, Arshile Gorky, E. Donati, N. Calas. Assis, également de gauche à droite : Max Ernst, Nogouche Gorky, André Breton, Mme Kiesler, Mme Reis, Elisa Breton, Patricia ex-Matta, F. Kiesler, Nina Lebel, Matta et Marcel Duchamp.

Die Dame gefährdet den König



Sir George Thomas, England — Marshall, USA — Fortuny, Argentinien

1

2

SCULPTURES A CROCS DU KOROWORI

par Vincent Bounoure

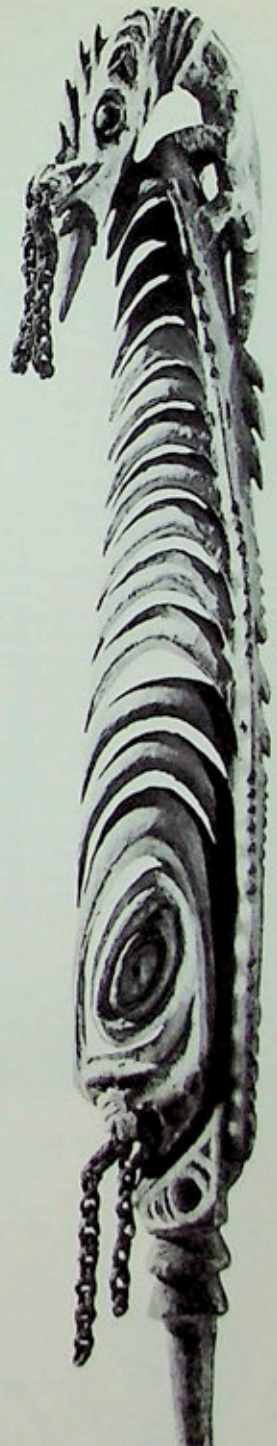
Les champs de fouilles de l'archéologie sont par nature inépuisables; ainsi la connaissance du passé ne supporte que des limites provisoires, circonscrites par l'étendue des investigations. Limites franchissables et constamment franchies de toutes parts par les curieux de nouveaux confins, interrogateurs de nuits débordant si amplement la somme des trouvailles qu'elles s'y noient, comme des mots proférés de trop loin et qui ne font pas à l'oreille un discours continu. Arracher au silence les phrases et les inflexions de ce palimpseste est une entreprise infinie. Nous n'entendrons jamais la chanson de bout en bout. Mais ces fragments se détachent sur une ligne mélodique qui en forme l'échelle et où l'on voit ses éléments se subordonner à une causalité continue, d'ailleurs peut-être abusive.

C'est en tout cas très incertain que fût apparu le tracé des lignes d'influence, si l'on avait cherché à en démêler le réseau dans le bassin du Sépik. Aussi, sur un terroir aussi fécond, n'est-ce pas sans sagesse que l'ethnologue, à l'inverse de l'archéologue, s'est borné à l'observation de formes simultanées que l'actualité, en vertu de causes indéchiffrables, avait fortuitement juxtaposées sous ses yeux. Il se trouve quitte envers une conjecturale génétique des civilisations quand il a fait la preuve de son courage et de son goût des voyages, par l'étendue de son regard et l'acuité avec laquelle il a décrit chacune des diverses ethnies contemporaines. Tentation de la monographie à laquelle nous devons de connaître sur la boucle du Moyen Sépik la grande tribu des latmul par leur branche occidentale installée sur le fleuve au nord du lac Chambri et leur rameau oriental qui s'étend jusqu'au confluent du Sépik et du Korowori, les Korowori qui résident sur le cours moyen du fleuve auquel ils ont donné leur nom, les Kabriman logés sur le Korosomeri et sur le lac Chambri, les Kanigara de la rivière Blackwater, puis loin dans l'Ouest, les Kwoma sur les monts Washkuk et enfin, sur les monts Hunstein qui leur font face au Sud du Sépik, les populations encore mal connues que leur activité artistique rapproche à l'évidence des Kwoma. Cet inventaire ne saurait être plus détaillé au long de voies navigables qui sont les routes et les boulevards de piroguiers émérites. Les traits spécifiques s'estompent, se fondent les uns dans les autres de manière continue, à proportion des échanges commerciaux, des rencontres quotidiennes, des altercations et des expéditions guerrières elles-mêmes qui tendent du moins à uniformiser l'armement.

Aussi l'ethnologue arrivant sur les rives du Sépik se trouvait pourvu de méthodes qui lui ouvraient l'intelligence de l'ordre simultané. Il visitait des éternités parallèlement juxtaposées et chacune, en vertu d'une loi organique, lui semblait détenir en propre une formule d'existence définitive qui ne devait rien qu'à elle-même. Mais l'interpénétration des motifs esthétiques aussi bien que des motivations de la vie pratique montraient aussitôt sinon l'échec, du moins l'insuffisance de l'organicisme en vertu duquel on interrogeait chaque tribu comme une espèce rigoureusement endogame, développant son propre fonds en toute indépendance, exploitant son capital dans une stricte autarcie intellectuelle et économique. En tout cas les productions du Moyen Sépik montraient plus de traits communs que de caractères au nom desquels on puisse établir une différenciation stylistique précise. De sorte que sans délaisser les principes d'examen qui permettaient de dresser la carte des manifestations de la vie contemporaine, l'ethnologue était conduit à en rapprocher les échantillons selon un ordre auquel les faits d'observation étaient loin de se plier d'eux-mêmes.

Dans chacune de ces unités vivantes que l'on observait tour à tour sur les rives du Sépik, ce n'était pas moins l'architecture sociale et le fonctionnement des mécanismes sociétaires que les formes stylistiques qui de proche en proche réintroduisaient l'idée d'influences réciproques. C'est ainsi qu'Alfred Bühler, chez les Korowori, ne pouvait éviter, à propos des crocodiles cultuels dont il donna dès 1961 une description exhaustive, d'en comparer les formes caractéristiques aux types plastiques connus chez les voisins septentrionaux des Korowori, c'est-à-dire chez les latmul qui habitent sur le Sépik même. Il devait en outre faire tous les rapprochements qu'imposaient le style à crocs pratiqué par les Arambak du haut Korowori, puis l'ornementation en usage chez les Kanigara et les Kabriman. Et ce n'était pas assez de rapprocher des formes à l'évidence apparentées, mais au rituel mis en œuvre autour des crocodiles, aux mythes qui pouvaient en éclairer la fonction, il fallait évidemment comparer les rituels, les mythes, les organisations sociales distribuées dans une aire très vaste dont l'unité sur le plan artistique s'affirmait.

Ces classements comparatifs excluent le mouvement dont on ne voit pas l'élan dans une juxtaposition de vues fixes. Mécanisme



1 Charme de guerre. Haut Korowori. Musée de Budapest. 2 Masque pour la fête des ignames. Monts Washkuk. Musée de Francfort. 3 Fleuve Yuat. Musée d'Art Primitif, New York.

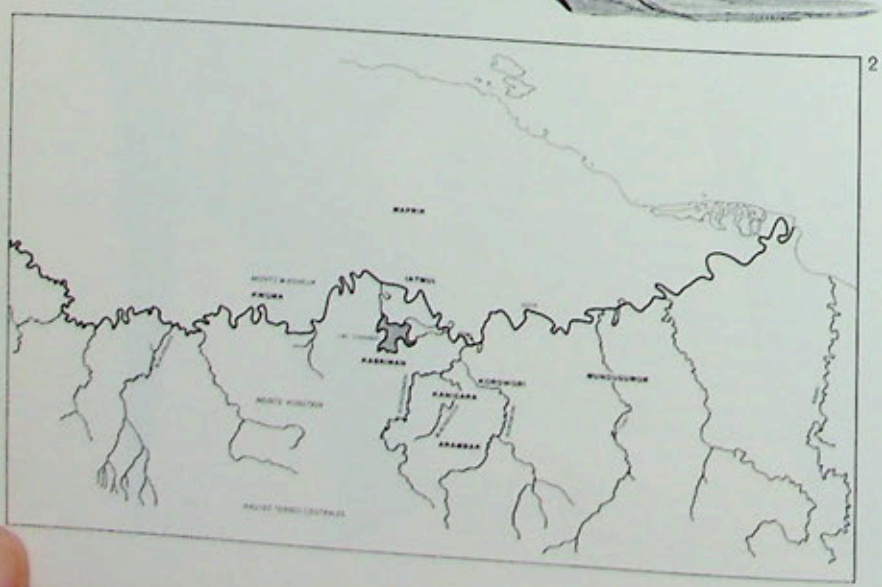
toujours obscur et incertain, il passe inaperçu d'autant plus qu'il reste hors des compétences de l'ethnologie, laquelle persiste à s'interdire tout coup d'œil rétrospectif, quitte à accréditer, peut-être de bonne foi, l'idée de peuples sans histoire. Il ne fait pas de doute qu'il y ait dans ce parti pris une raisonnable humilité. ni que l'ascétisme constitutif du point de vue ethnologique et qui le prive de l'intelligence historique, ne lui assigne des limites essentielles à la faveur desquelles le voyageur peut se flatter d'avoir fait le tour d'une civilisation quand il en a sérieusement dénombré classé et interprété dans leur hétérogénéité foncière toutes les formes culturelles. Et vérifiant très vite que les effets de la domination technicienne introduisent des ressorts perturbateurs dans les formes supposées fixes des civilisations antérieures, l'ethnologie ne fait que dater son exercice quand elle se borne à considérer ces deux temps: avant Cook ou après Cook, comme on dit à propos de la Polynésie, ces deux temps séparés par une mort, qui est le moment de l'ethnologie, et qui inaugure le règne de l'histoire.

C'est dans cet interrègne fastueux et épicé comme une veillée funèbre, suivant de peu l'arrivée des traders et précédant de moins encore l'installation des bazars de curiosités, que le voyageur dresse un inventaire artistique qui lui apparaît d'une dignité douteuse après Cook et d'un équivalent intérêt dans tous les âges d'or antérieurs: les méthodes expéditives du reporter sont de rigueur avant l'imminent désastre qui interdira pour jamais de recueillir les matériaux fragiles de l'actualité. Si fragiles, que les témoignages du passé n'ont pas laissé de traces dans la mémoire des indigènes eux-mêmes et que la supposition des siècles anciens n'est que la figure de l'ensevelissement incessant des choses. Dans la vallée du Sépik, l'une des régions au monde le plus parcourues par les chercheurs de tous ordres, l'inventaire pouvait donc sembler clos, peut-être à la réserve près de quelques menus objets choyés par les villageois et préservés de tout regard, quand en furent rapportés en nombre, aux alentours de 1960, les sculptures à crocs des Arambak du haut Korowori.

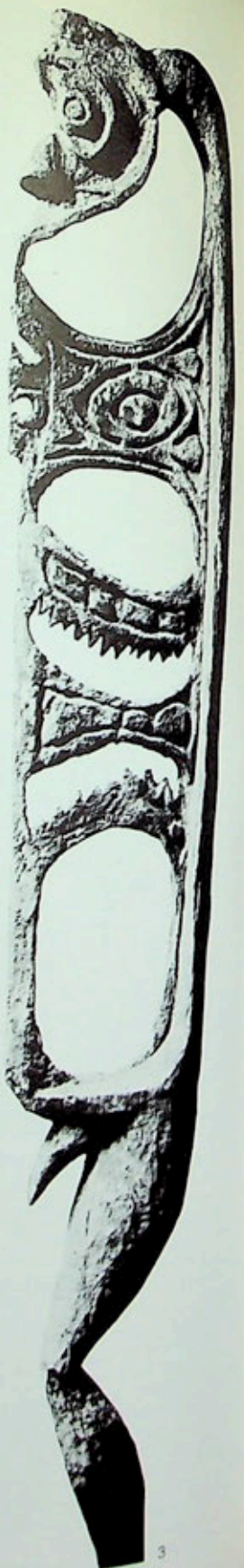
Venant de territoires si précisément cadastrés, transformés à force d'étiquettes et de classifications en jardins botaniques où nulle fleur nouvelle ne risque de croître ni de s'épanouir, c'est une merveille de voir comme surgissent des personnages jusque-là inconnus, articulant les usages d'une santé inédite, dressés sur une jambe unique, réduits à leur silhouette en profil, parfois très voûtés et dont le torse se réduit sur une échine très longue à une série de crocs verticalement embrassés de part et d'autre du nombril. Un type de figuration aussi nouveau, apparu dans des conditions qui en font l'inattendu, éveille le sens de l'inespéré. C'est donc abusivement qu'on avait cru l'heure venue de dresser des bilans. Aussitôt les spéculations se multipliaient, les rapprochements stylistiques et les interrogations. Ces êtres étaient-ils des prototypes formels et intellectuels, les témoins exemplaires d'une formulation originelle surchargée ultérieurement de motifs adventices dans la sculpture du Moyen Sépik? N'avait-on pas plutôt affaire à l'idéogramme résultant d'une longue ascèse ou d'un dépouillement graduel, à la réduction des

1 Crocodile cultuel. Cours moyen du Korowori. Musée de Bâle. 2 Carte de la vallée du Moyen Sépik et du Korowori. 3 à 6 Grottes du Korowori supérieur. Collection D'Arcy Galleries. 7 Sculpture Yipwon. Haut Korowori. Collection Matta.

1



2



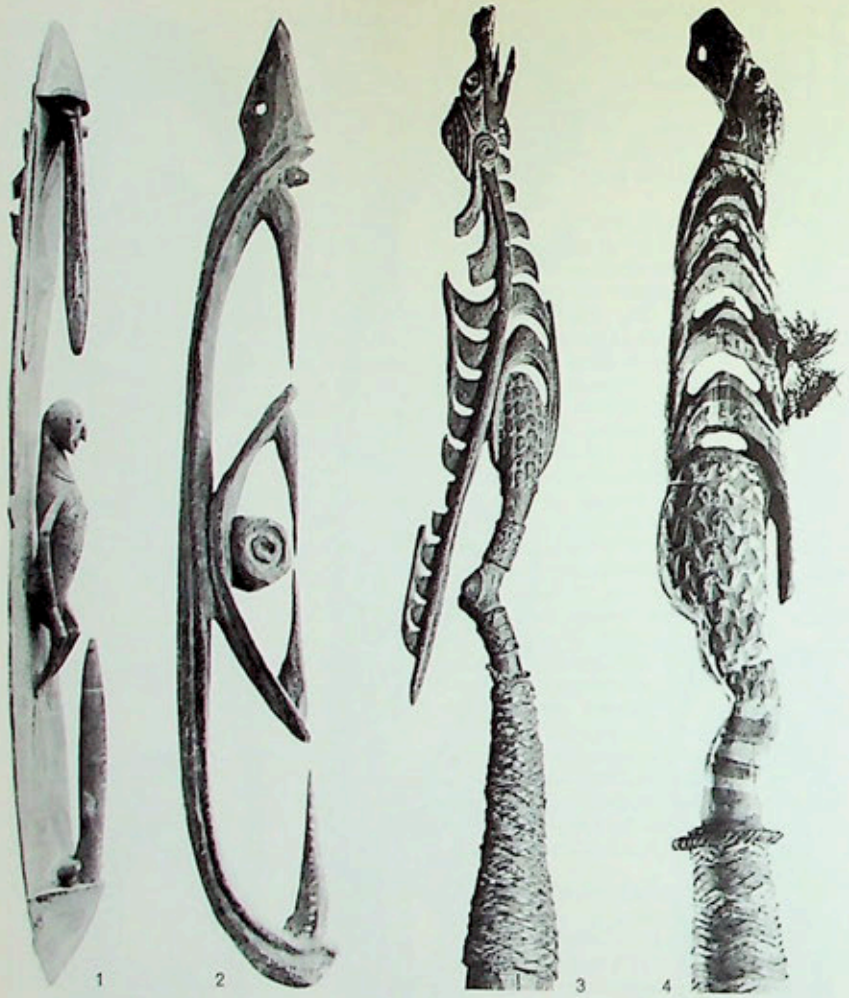
3

4

5

6

7



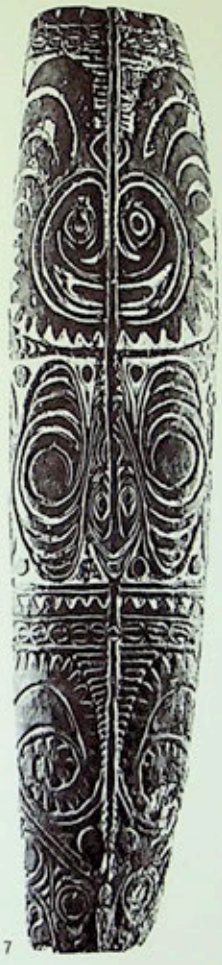
1 2 3 4

5

énergies à leur thème essentiel peu à peu mis à nu dans la chimie profonde des civilisations et atteignant à l'état manifeste sur le haut Korowori, alors qu'il continuait de mener, sur le Sépik, et sur le cours inférieur de ses affluents, une existence aveugle et souterraine? Autant de questions touchant l'histoire des civilisations du Sépik, et même de la Nouvelle Guinée dans son ensemble, auxquelles l'ethnologie du simultané devait tenter de trouver réponse en précisant d'abord le nom et le sens de ces sculptures. Les premiers reportages qui se soient attachés à satisfaire l'intense curiosité éveillée par les personnages à crocs furent ceux de Forge, de Bühler et d'Haberland. D'abord désignés sous le nom de Kamanggabi, ces sculptures, on devait l'apprendre peu après, répondent au nom générique de Yipwon; on avait jusque-là cherché à leur faire porter le sobriquet individuel dont était affublée l'une d'entre elles. Car chacune a une identité propre et le rôle de ces personnages dans la préparation des chasses ne prive aucun d'eux d'une personnalité marquée d'abord par une plus ou moins grande efficacité. La gravité de leur contenance, les soucis sous lesquels ils semblent se redresser plutôt que se laisser ployer, transparaissent à l'évidence sur leur visage, sans en réduire les traits au moule d'une fonction identique qu'ils assument toujours avec spécialité. Génies de la chasse, nés des copeaux de l'arbre originel quand le soleil, selon la légendaire indigène, l'abattit pour en faire le premier tambour, ils soutiennent le rôle ingrat de procurer des chasses heureuses dans une contrée où les porcs sauvages, les marsupiaux et les casoars se font rares au point de réduire à de rudes privations les tribus de chasseurs. C'est pourquoi les Yipwon, qui subissent l'épreuve sévère du retour des chasseurs, semblent non pas seulement obéir à la Destinée (selon la loi qui s'impose aux dieux mêmes), mais être sujets à vieillir, victimes prochaines d'une sorte d'usure qui amenuise leur pouvoir rongé, peu à peu, par le temps. Après avoir été sollicités, pressés d'indiquer la direction de la chasse heureuse, dès que leur force s'épuise, ils sont relégués contre les murs de la maison des hommes, dans l'une ou l'autre de ces deux grandes cases entre lesquelles la vie masculine des Arambak partage ses ressortissants dans chaque hameau.

Il est flagrant d'autre part que l'ornementation en crocs embrassés dont les Yipwon présentent la formule la plus radicale et la plus systématique est florissante non seulement sur le Korowori, mais dans une aire géographique extrêmement large. Les crocodiles culturels du cours moyen du Korowori la présentent sous deux formes distinctes. D'une

6



7

8

9

part ils portent en guise d'épine dorsale un alignement longitudinal de petits visages en haut relief, chacun d'eux se trouvant cerclé de croissants fortement saillants superposés sur le front et autour du menton. Mais d'autre part les flancs sont traités en motifs d'entrelacs dont chacun reproduit le profil d'une sculpture à crocs superposés. Thème d'ornementation d'usage courant sur le Moyen Sépik, où il s'associe à d'autres motifs plus naturalistes, il faut observer qu'il règne de manière encore plus tyrannique dans la décoration gravée du lac Sentani où il dégénère souvent en spirales alternées et emboîtées. Mais les comparaisons formelles n'ont pas été moins fécondes en direction de l'Est puisque le profil surmonté ou encadré de crocs embrassés a été découvert non seulement chez les Mundugumor du fleuve Yuat, mais jusque sur le cours supérieur du Ramu. De part et d'autre du Sépik, dans les Monts Hunstein et les collines Washkuk, l'ornementation à crocs revêt une nuance particulière de gravité: elle assimile à sa substance le goût de la couleur répandu chez les montagnards du Nord et spécialement chez les Maprik; elle s'associe à la figuration avec une souplesse que soulignent des couleurs pâles et grinçantes. Au Sud, il arrive que la sculpture à crocs se réduise à un idéogramme apparemment exclusif de toute ressemblance humaine.

Un motif stylistique extrêmement particularisé, répandu dans la zone géographique très ample que je viens de parcourir du regard sur le flanc des hautes terres centrales, depuis le Ramu jusqu'au lac Sentani pose une question théorique. Il faut qu'il soit, à quelque degré, le signe d'une unité. Est-ce celui d'une unité ethnique, d'une unité culturelle, d'une unité linguistique, esthétique ou idéologique? Les méthodes de l'ethnologie allemande contemporaine étaient entre toutes en mesure de superposer sur la carte ces unités contestables et de mesurer aussi combien leurs frontières différaient; l'histoire des civilisations rencontre en effet dans son développement une difficulté fondamentale qui tient à l'absence de drapeau et à l'incertitude des signes. Le drapeau n'est qu'un signe de particularité au sein d'un groupe plus vaste. Quel est le signe distinctif? L'atomisation des groupes humains, l'extrême diversité de leur génie devant une identique réalité physiologique, pulvérisent les interprétations unitaires, contraignent les interprètes à un scepticisme systématique. Les tribus Arambak du haut Korowori que leurs voisins septentrionaux considèrent comme des ennemis irréconciliables et d'où proviennent les génies de la chasse qui ont défini le style à crocs ont été soumis à une inquisition spécialement détaillée; tous les caractères de leur existence sociale, de leurs options actives et de leur légendaire ont été recherchés dans la région où se décelaient des proximités stylistiques évidentes. La langue papoue de ces tribus, aux altérations dialectales près, a été décelée dans les Monts Hunstein, et dans toutes les terres parcourues par le Korosomeri et le Korowori supérieur. Le dédain de l'horticulture et des activités paysannes n'est pas moins général. Il s'associe à la valorisation de la chasse, si décevante qu'elle soit et de nul apport sur la table; elle n'est constamment pourvue que par la récolte de la farine de sagoutier sauvage. Les Arambak du haut Korowori, pratiquants quasi contemporains du style à crocs, ont pu ainsi, à bon droit, passer aux yeux de Haberland pour les actuels représentants d'une culture dont le règne autrefois incontesté sur les flancs septentrionaux des hautes terres centrales se rapportait à la mythologie des anciens chasseurs et à l'économie de cueillette.
Ainsi les méthodes de l'ethnologie comparée conduisaient à une sorte de stratigraphie des cultures du Sépik qui, à titre au moins de plausible hypothèse, attribuait les sculptures

1 et *2* *Monts Hunstein. Musée de Bâle.* *3* et *4* *Moyen Sépik. Musée de Berlin.* *5, 6, 8* et *9* *Grottes du Korowori supérieur. Collection D'Arcy Galleries.* *7* *Bouclier. Moyen Sépik. Musée de Berlin.*

à crocs à une couche historique antérieure à celle qui subsiste sur le cours inférieur et moyen du fleuve. Hypothèse audacieuse, car elle passe outre aux incertitudes de la reconstruction historique comme à celles que n'a cessé de soulever la prétendue civilisation des anciens chasseurs et qui continuent d'imposer aux historiens une prudence particulière. En effet, les chasseurs d'aujourd'hui, réduits à une existence dispersée, menacée et misérable, ne sont pas sans doute d'excellents témoins de la civilisation d'où ils sont censés procéder et qui ne put être florissante qu'en des conditions moins sévères. Pourtant, dès cette idée lancée par Haberland en 1964, tout se passe comme si la recherche archéologique avait pris le relais de la recherche ethnologique proprement dite. C'est en effet dans des grottes de la montagne, aux sources du Korowori, du Bogopmali, du Bogonemali et de leurs affluents qu'ont été découvertes récemment les sculptures composant une considérable et bouleversante exposition qui vient d'être présentée à New York (D'Arcy Galleries, 1968). Dans ces grottes formant une immense nécropole, on peut croire, étant donné les pratiques actuellement usitées dans la région, que les défunts trouvaient leur résidence définitive. Ils y rejoignaient les esprits de la chasse qui les avaient secondés dans leurs expéditions.

Ces démons-là, d'abord sont-ils ceux de la chasse? Ce sont des personnages apparemment frappés de perplexité devant les difficultés de la vie et la multiplicité des voies qu'elle rencontre sous chacun de ses pas. Etonnement, jeunesse constante faite d'une agilité exceptionnelle pour passer de l'admiration à l'effroi; car le monde est un manteau d'arlequin et seuls ceux qui se croient vocation de l'étudier s'en laissent accabler; or tel n'est pas, visiblement le sort qu'ont choisi les démons de la forêt dont les grands yeux cerclés sont dilatés par la surprise. Mais s'il faut qu'ils président à la chasse, l'histoire des civilisations doit d'abord établir qu'ils ont leur descendance dans les Yipwon et que l'on peut décider du rôle des uns d'après celui des autres. Haberland considère les sculptures des grottes comme les très anciens ancêtres des sculptures à crocs: cette antiquité, d'ailleurs contestable pour plusieurs objets des grottes, ajouterait à l'incertitude de leur réelle fonction dans une société chronologiquement très éloignée des époques qu'on a pu soumettre à l'examen ethnologique.

L'indéniable parenté stylistique de ces deux gîtes, l'un procurant des motifs plus systématiquement mis en œuvre, l'autre usant des mêmes motifs avec une ingéniosité plus libre, avec plus de juvénilité et de caprice dans l'invention, suffit-elle à accréditer leur identité dans le rôle qu'y ont joué les sculptures à des moments différents de la chronologie? Ce serait, pour l'instant, conclure de la proximité formelle à la filiation culturelle. Haberland, tenant les Yipwon pour les derniers produits de l'évolution artistique qui dans des temps meilleurs a fourni les sculptures des grottes, semble proposer une phylogénèse des civilisations à quoi il me paraît aisé d'opposer le principe d'une diversité originelle des cultures, d'une hétérogénéité des formules esthétiques qui dérivent peut-être moins les unes des autres dans une généalogie continue qu'elles ne s'éclairent à être rapprochées comme elles se sont accrues de leurs retentissements réciproques.

Assez rebelles au classement typologique, comprenant nombre de têtes en ronde bosse qui évoquent la sculpture Mundugumor, et parfois la sérénité du lac Sentani, les trouvailles des grottes du Korowori répondent néanmoins avec une relative fréquence à deux modèles principaux de stylisation des démons de la forêt; l'un les figure de face par découpage, ajourage et incision en haut relief d'une plaque de bois relativement peu épaisse. L'emploi de lignes brisées, de zigzags et de chevrons superposés, et l'expression interrogative de ces personnages rappellent leurs cousins lointains provenant des tribus de chasseurs du Golfe Papou. Ces sculptures peuvent être considérées comme la formule frontale en déroulé de l'autre type qui réduit la figuration à un double profil, sur une jambe unique, le tout presque dénué d'épaisseur, à la seule exception de la tête qui échappe à l'aplatissement latéral. Il n'en va pas différemment pour les Yipwon. Mais la civilisation des grottes fait du motif à crocs un usage discret qui le superpose à la figuration des parties du corps plutôt qu'il ne la lui soumet. Sur nombre d'exemplaires, la région thoracique est nettement marquée autour de motifs circulaires qui désignent les seins; il en va de même de la région ombilicale, siège de la force vitale, et de la zone pubienne plus ou moins clairement désignée. Du tracé de ces éléments, évidemment constitutifs de la puissance individuelle, il est assez aisé de passer au tracé peut-être plus conventionnel, en tout cas plus stylisé, des sculptures à crocs proprement dites.

Le secours mutuel que se prêtent l'ethnologie et l'histoire des civilisations nous vaudrait-il le seul profit de comparaisons stylistiques et de rapprochements formels? S'agissant du front soucieux des Yipwon et de l'ingénuité des sculptures des grottes, ce serait se priver sous un prétexte savant de leurs privilèges. Ce qu'on peut reprocher de conjectural aux heures qu'a pu sonner l'histoire et aux indiscernables chronologies conforte la méditation devant les démons de la chasse. Elle s'approfondit à toucher la jeunesse des mondes. Fraîcheur que ne froisse pas le regard vierge, pour notre enchantement sorti des grottes du Korowori.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez Alfred Bühler: « Kultkrokodile vom Korowori », Zeitschrift für Ethnologie, 1961, et Eike Haberland: « Zum Problem der Hakenfiguren », Paideuma, juillet 1964; mais surtout voyez le catalogue abondamment illustré de l'exposition de la Galerie D'Arcy: il comporte une importante introduction de Haberland: « The caves of Karawari ». D'Arcy Galleries, 1968. Cette exposition sera présentée en Suisse l'hiver prochain.

1 Cours supérieur du Korowori. Musée d'Art Primitif, New York. 2 Sculpture en bois peint. Monts Washkuk. Haut.: 132 cm. Collection Matta.

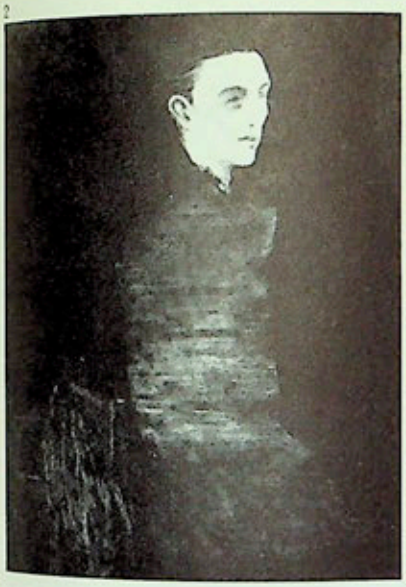
Je ne puis parler de Joseph Sima, mon ami, sans songer qu'il est frappé par le malheur qui s'abat sur la Tchécoslovaquie, son pays, et qui le bouleverse profondément. Ce n'est pas la première fois qu'il a à souffrir des événements du monde. Nous ne pouvons l'oublier. C'est la tragédie qui frappe ses coups. Nous la connaissons. Mais vous comprenez qu'il faut avant tout l'évoquer. Je le répète, Sima est Tchèque. Il est peintre et mon ami. Un grand peintre et un grand ami.
Mais il faut avant tout le présenter.

Mais comment Sima entre-t-il dans le monde que plus tard il va peindre et dont il connaîtra quelques tragédies? Il est né le 19 mars 1891 dans une petite ville de Bohême, au pied des Monts Géants (ah, le beau nom!), au bord de l'Elbe. Son père était architecte et peintre.
Son enfance se déroula... mais on sait ce qu'est l'enfance, il faut faire connaissance avec ce monstre qu'est le monde, empli de phénomènes, mais aussi d'êtres vivants. Il faut apprendre ce qu'est la vie des autres, jusqu'au jour où on se penche sur sa propre vie. Alors naissent les phénomènes. Et Sima apprit à les connaître. Il fit ses études au lycée, c'est-à-dire qu'il apprit à apprendre. Et Prague est un milieu très riche de « choses » belles, magnifiques ou mystérieuses à découvrir. C'est là que le jeune Sima entra à l'Ecole des Beaux-Arts. C'était l'époque où Cézanne apportait une libération des contraintes scholastiquement esthétiques. Et on sait comment cette libération s'est précipitée avec Braque, Derain, Picasso et tant d'autres. Une machine infernale s'était ouverte. On prenait connaissance de l'espace pour l'espace, des couleurs pour les couleurs, de la lumière pour la lumière.
Sima était entré dans la danse. Mais ce fut la guerre. Sima la fit dans l'armée autrichienne, puis en 1918 dans l'armée tchèque. En 1919 il est démobilisé. Il entra alors à l'Ecole supérieure polytechnique de Brno.
Cela paraît simple. Mais les expériences se sont accumulées. Dorénavant, ayant gagné la France, il va côtoyer les divers mouvements, actions et inter-réactions de l'art et des artistes: il n'est point comme beaucoup de jeunes d'aujourd'hui qui d'un coup imaginent et croient réaliser une nouveauté fulgurante. Durant ces années d'après-guerre, il découvre, au-dehors et en lui, les richesses que l'homme peut faire surgir.
Il a fait la connaissance de son compatriote Kupka et de divers hommes de valeur. Il découvre aussi une nature

JOSEPH SIMA

par Georges Ribemont-Dessaignes

2



3

4

5

6

dont il n'avait pas encore connu les formes propres.
En 1922 il est à Paris, tout en conservant des relations étroites avec Prague. Il prend connaissance des bouleversements apportés par Dada et le Surréalisme.
Mais pour vivre il peint des robes pour Poiret, dessine des tissus pour Dufy, se révèle caricaturiste dans certains journaux, prend contact avec Van Doesburg, Auguste Perret, Le Corbusier, Ozenfant, Mondrian.
A ce moment Sima est au plein centre de l'art dit moderne, mais il a ses préoccupations propres qui semblent avoir fait surgir de toutes les autres une sorte de « déréalisation de la réalité », dans les subterfuges propres à la lumière.
Il peut voler de ses propres ailes, lié ou non avec tel ou tel, il est bien Joseph Sima et ses armes lui sont propres, définitivement.

Après tout ce que j'ai dit sur l'évocation tragique dont la lumière ne peut pas, en ces moments, ne pas jeter ses reflets sur les œuvres de l'art, il faut en venir aux mystères de la peinture. Et nulle peinture n'est plus propice à

1 « Crow ». Huile sur toile. 130 × 70 cm. Collection particulière, Paris.

2 Sima : « Portrait de Roger Gilbert-Lecomte ». Huile sur toile. 100 × 82 cm. 1929. Reims, Musée des Beaux-Arts.

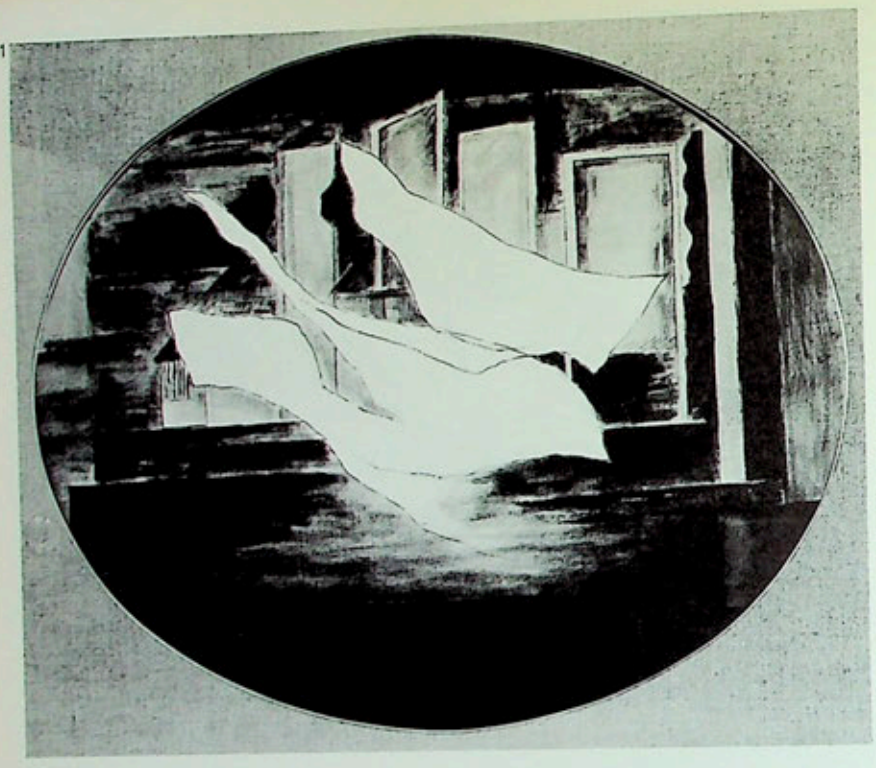
3 Sima : « Portrait de René Daumal ». Huile sur toile, 90 × 70 cm. 1929. Reims, Musée des Beaux-Arts.

4 Le groupe du « Grand Jeu » en 1929 : au premier plan, Rolland de Rénneville ; à gauche, René Daumal, à droite, Vera Daumal. Au-dessus, Mony de Boully près de Roger Vaillant.

5 Les amis de Sima à l'époque du « Grand Jeu » : de gauche à droite, Rolland de Rénneville, André Delons, Roger Gilbert-Lecomte (de profil), Vera Daumal, René Daumal, Zdenko Reich et, au premier plan, Marianne Lams.

6 Sima en 1926, dans son atelier de la Cour de Rohan.

1



2

3

éveiller en vous, témoins de ce temps, le mystère le plus inexplicable de l'art que celle de Sima, lequel fit partie d'un groupement à la fois ami et distinct du Surréalisme, « Le Grand Jeu » (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, Rolland de Réneville et quelques autres).

« Le Grand Jeu » avait son originalité propre, bien distincte du Surréalisme, ce qui devait amener fatalement la séparation nette des deux groupements, non sans quelques violences d'ailleurs. Mais ne tarda pas non plus la dispersion du mouvement auquel participait Sima lui-même. Je fus amené à différentes reprises à écrire là-dessus, et à expliquer ce qu'avait de particulier « Le Grand Jeu ». Quelques attaches d'ordre spiritualiste me gênaient, et j'avais raison, puisque l'un de nos amis, que j'aimais d'ailleurs beaucoup, René Daumal, se jeta sous les griffes de cette sorte de prophète qu'était Gurdief, et comme il était malade, en mourut.

Mais c'est à Sima que je m'attachai particulièrement, et à sa peinture. Sans restriction d'aucune sorte, je l'avoue. Avec lui rien ne subsistait des outrances que l'on pouvait reprocher au « Grand Jeu » lui-même. Aucun événement non plus ne nous a séparés. Mais qu'est donc la peinture de Sima? Peinture imitative? Peinture abstraite? Formelle? Informelle? Tout ceci n'a aucun sens en la circonstance. Et puis on a si bien joué, de toute part, avec les termes et qualifications critiques qu'il est devenu impossible de s'entendre sur ce sujet. Les définitions, les problèmes mêmes n'ont cessé de se compliquer, de s'embrouiller. Je trouve dans un de mes articles, écrit en 1928, par exemple, ces phrases :

« Si nous envisageons la peinture de Sima, nous commençons à oublier les problèmes, ou les solutions de problèmes. Il s'agit d'affirmations. Ainsi peut-on aussi bien parler de doute. Mais la réalité ne se pose pas, nous nous trouvons vraiment devant une réalité inconnue. Une déclaration d'Edmond Jaloux à propos de romans peut se répéter à propos de peinture : « Peu importe qu'on représente ce qui échappe à la réalité, si cela paraît réel. Il faut qu'on pense se trouver devant un monde existant et non devant un morceau de toile colorée qui trouve son équivalent dans une recette de ragoût ou une formule algébrique. »

« La Peinture vit de l'espace. Nous le connaissons par notre incapacité à le connaître. Nous en offrir un tout fait que nous ne connaissions pas encore, et que nous arrivions à nous mouvoir dans le nôtre uniquement apparent par les limites de nos objets, comme si nous nous mouvions dans celui que le peintre nous offre, c'est assez miraculeux. Autrement dit, si Sima parvient à changer notre propre univers au point que nous nous attendions à circuler au milieu d'objets imposés en constatant que la dimension de nos pas a changé, que nos gestes rencontrent de mystérieuses apparitions dont la qualité de mystère et d'apparition ne comporte plus l'improbable, mais donne à l'étonnement une perpétuité solide, nous aurons obtenu d'un peintre la totalité de ce qu'il peut nous donner. Chirico parut autrefois réaliser un miracle semblable. »

Mais j'ajoutais:

« Le monde de Sima n'a rien de pareil à celui de Chirico, pas plus qu'à celui de ses successeurs. L'air dans lequel on pénètre n'a pas cette étrange sécheresse de crépuscule latin de Chirico. L'orage invisible y est partout présent. L'inanimé qui s'anime semble déjà éprouver une oppression de cœur humain. Les arbres sont des êtres vivants sans doute mobiles, et cette différence que quelqu'un tenait un jour pour primordiale entre les végétaux et les humains, à savoir que les végétaux ne se déplacent pas, y est annulée. Des objets, dont l'attribution humaine est inconnue, ont

1 « Le Havre ». Huile sur toile. 70 × 87 cm. 1923. Collection particulière.
2 Georges Ribemont-Dessaignes, auteur de cet article, dessiné par Sima en 1926.
3 « Corps blancs ». Huile sur toile. 1927.
4 « Atelier ». Huile sur toile, 82 × 60 cm.
5 « Tempête électrique ». Huile sur toile. 73 × 98 cm. 1930. Collection particulière, Paris.
6 « Paysage avec obélisque ». Peinture à la détrempe. 145 × 97 cm. 1930.
7 « Révolution en Espagne ». Huile sur toile. 73 × 60 cm.

1

2

3

aussi une vie animée. Un œuf dont on ne peut séparer la notion de contenance, c'est-à-dire toute l'inquiétude universelle, voisine avec ces corps féminins sans tête, enfin sans tête, et auxquels il ne vient à l'idée de personne de mettre une tête... »

Je disais encore, un peu plus loin : « ... entre l'espoir du doigt et du monde qu'il semble vouloir toucher, il y a les frontières du monde que Sima a créées. Elles sont aussi infranchissables que celles de notre pauvre monde. Je pense que c'est là le plus bel éloge qu'on puisse lui faire. Que tous ceux qui se heurtent aux limites du réel avec l'angoisse de ce temps présent en fassent l'expérience, et tentent de consommer cet aphrodisiaque des illusions ».

Ces propos datent de quarante ans. Je ne les renie pas. Ils ont conservé la même actualité. Et cependant on ne peut dire que Sima n'a pas évolué. Lui aussi il a appris à jouer avec les « formes géométriques », comme on dit.
Ne faut-il pas dire qu'il les a inventées, toutes celles qui viennent jusqu'à nous du fond de ses récentes toiles ? Qu'on songe à tous les peintres qui ont usé d'artifices quasi mécaniques pour sembler dire : Voyez ma plastique ! Voyez ce que j'invente ! Ce sont de vrais morceaux de ferrailles écrasées dont je ne suis responsable que du geste qui a provoqué l'écrasement. Et cependant n'est-ce pas de l'art ?
Il est vrai qu'il suffit de casser un morceau de tout ce qui existe sur la terre, pour faire, aujourd'hui, une œuvre d'art. C'est-à-dire qu'il y a eu un lieu rompu par le hasard dirigé à l'aide de quelque chose d'extérieur à l'homme. L'homme l'a mis dans sa besace et est parti en chantant. Voici le miracle.
Sans doute y a-t-il toujours eu entre l'homme et la chose d'art créée par lui quelque chose qui dépasse sa volonté, quelque chose qui lui échappe. Chez Sima comme chez les autres, bien entendu. Je parlais de Chirico, tout à l'heure, mais dans la volonté « littéraire » de Chirico il y avait aussi quelque chose dont il n'était pas le maître. Le malheur, chez ce peintre, est que lorsqu'il abandonna ce style évoquant un monde supérieur, et fortement intellectuel, et qu'il peignit des choses de flatterie et de joliesse, il perdit totalement ce « plus fort que lui » qu'il avait si bien su coloniser. Il n'était plus qu'un barbouilleur de boîtes de dragées pour gosiers petit-bourgeois.
Chez Sima, des tableaux de 1920 aux toiles actuelles, une ligne est demeurée où son génie propre n'a cessé de s'affirmer. Et par génie propre, j'entends précisément l'amitié incessante qui accompagne dans chacune de ses toiles la conscience exacte du jaillissement et la « chose » plus forte que le jaillissement. Dans les premières toiles plus réalistes des environs de 1920, déjà la lutte se devinait entre des forces contraires. L'obéissance au réel et le plus fort que le réel se jetaient des regards non pas ennemis, mais contradictoires. Mais dans ces sortes de combats y a-t-il jamais une victoire pour l'un ou l'autre des adversaires ? Le tableau est un champ clos. Le spectateur lui-même est engagé dans la lutte... Mais la lutte, où se passe-t-elle vraiment ? Chez le peintre, réellement, ou chez celui qui par le regard posé sur l'œuvre semble participer à l'existence de celle-ci ?

Les toiles récentes ont achevé de construire un nouvel univers dont les anciennes ne faisaient qu'annoncer l'apparition. Qu'on se souvienne de portraits comme ceux de René Daumal ou de Roger Gilbert-Lecomte par dessus le souvenir de paysages plus anciens.

Il nous faut pourtant suspendre un instant les propos critiques pour songer aux événements divers de l'évolution de Sima et de sa vie. Il s'est marié en 1926 à Nadine Germain, qui sera l'aide de tous les instants de sa vie et qui lui fera connaître Pierre-Jean Jouve dont il illustra un de ses plus grands livres.
Des périodes se succèdent. En 1925 il a sa première exposition personnelle à Prague — et toujours s'affirme la conception formelle que le peintre a de l'Univers... Le « Grand Jeu », ce groupement d'amis chers s'est brisé — et cependant son ombre subsiste à l'arrière-plan.
Une exposition à Prague, en 1932, sous le titre « Poésie 1932 ». Et les années se succèdent dans la recherche de l'idéal personnel et de sa réalisation. En 1937 une première rétrospective de son œuvre a lieu à Prague.

Et cela va être le silence couvert par les fracas de la guerre — silence qui cachera le cheminement secret des recherches. Il faudra de longues années pour que Sima retrouve son courage. Daumal et Lecomte sont morts. Mais peu à peu se reconstituent les relations avec des amis. Rolland de Réneville, Henri Michaux, Roger Caillois.

Il travaille. Il n'a pas oublié ses thèmes anciens, sa conception du monde où l'homme et la pierre sont frères dans la lumière. Cette conception s'affirmera peu à peu, jusqu'à ce qu'ait lieu l'exposition des œuvres de Sima chez Fachetti, en 1960... Mais tout cela s'entremêle. Poursuivons notre critique.

Peu à peu quelque chose naissait... ce monde double dont je parlais, — plus fort que le créateur qui en fixe les traits... mais avec des formes privilégiées... « L'Œuf », par exemple : lorsque Sima créa les décors de deux de mes pièces à « Art et Action », chez Mme Lara, dont « Le Bourreau du Pérou », je me souviens qu'il y avait sur la scène une énorme forme d'œuf, qu'on retrouve dans plusieurs tableaux.

Et au fond ceci pourrait être symbolique sans que dans ce terme on puisse voir quelque chose de « littéraire » ou de philosophique.

Sans doute entre cet Œuf et tel ou tel portrait de Roger Gilbert-Lecomte, par exemple, doit-on trouver deux extrêmes d'une même ligne sans commencement ni fin. En ce qui concerne l'art du portrait (au sujet de Sima) je retrouve un article écrit par moi dans les « Cahiers du Sud », en mai-juin 1931. Qu'on m'excuse si j'en cite un passage :

« Ce que je sais de plus terrifiant, c'est que je n'ai jamais regardé un portrait, fût-il du Roi de France ou celui de la vieille tante d'une personne que je ne connais pas, sans avoir reconnu mon propre portrait. Ces images de famille des Salons, qui ne cessent de vous percer de leur regards de l'autre monde, c'est moi qu'elles représentent, et je sens leurs yeux à travers les murailles me fixer comme un papillon sur ma propre conscience. »

Et quelques lignes plus loin:

« J'entends bien qu'à ces paroles les modèles ne sont point satisfaits et qu'ils vont retourner devant leur effigie peinte par Sima afin de s'assurer s'ils découvrent le perfide que je suis.

Qu'ils se rassurent, c'est leur personne qu'ils découvriront, plus vivante encore qu'avant ces déclarations. Ils ressembleront terriblement à leur portrait. Mais cela est autre chose que ce que je dis. C'est un drame inexplicable qui désormais se jouera entre eux et moi ».

Mais après ces propos, ou malgré eux, si j'écris sur mon ami Sima il faut bien songer que c'est avant tout de Sima lui-même qu'il s'agit, suivant une évolution qui l'a éloigné de son point de départ. Je me souviens encore d'avoir écrit un article intitulé « Joseph Sima et l'amour-lumière », où il s'agit de l'évolution du peintre, évolution vers

4

cette mystérieuse inconnue : la lumière. Et j'en rappellerai ceci, à peu près : « Une œuvre peinte de Sima (c'était en 1958) n'est jamais gratuite. Elle n'est pas un simple objet de divertissement posant le problème du « comment c'est fait », mais elle est une somme en soi qui constitue son sujet, le sujet étant l'unité de l'univers, de sa présence, de sa présence devant l'implacable cours de la vie, vie minérale, croissance végétale, monstrueuse dans sa régularité, cœur humain, et rêves... et cette lutte obstinée contre toute puissance de la dégradation et de la ruine subsiste tout de même la possibilité d'être... peut-être sous la forme de la lumière totale et pure ? »

Poète, et même grand poète, tel est Sima, mais avant tout un peintre, évoluant dans « l'amour-lumière ».

Un peu plus tard encore, selon l'évolution du peintre où apparaissent des formes à la source subtile, en 1961, je rappelais la constance de cette évolution en citant une phrase d'Henri Michaux, après avoir dit moi-même : « L'univers devient une sorte de cristal dont les

(Suite en page 66)

1 « Yebles ». Aquarelle. 44 × 76 cm. Collection Mme Meyer-Chagall.

2 « Labyrinthe ». Huile sur toile. 55 × 46 cm. 1967.

3 Sima travaillant aux vitraux de l'église Saint-Jacques de Reims. 1968.

4 « Paysage ». Huile sur toile. 65 × 54 cm. 1956. Collection G. Ribemont-Dessaignes.

LIVRES SUR L'ART

FRENCH PAINTING IN THE TIME OF JEAN DE BERRY. THE LATE FOURTEENTH CENTURY AND THE PATRONAGE OF THE DUKE PAR MILLARD MEISS.

On a beaucoup écrit sur les manuscrits de la bibliothèque du duc Jean de Berry et sur ses enlumineurs, depuis Léopold Delisle, Paul Durrieu, Hulin de Loo, et la personnalité du duc de Berry, bâtisseur, mécène et collectionneur a été bien dessinée par A. de Champeaux et P. Gauchery dans un ouvrage qui n'a guère vieilli depuis trois quarts de siècle. Mais depuis une cinquantaine d'années, l'importance du duc de Berry dans l'histoire de l'art s'était surtout maintenue sur la réputation que lui avaient bâties ces grands chercheurs. Cependant, Jean Porcher a écrit une monographie révélatrice sur les *Belles Heures*, que l'on ne connaissait que par un article de Durrieu publié en 1906. La monographie de Porcher a paru un an avant l'acquisition par le Metropolitan Museum de New York des *Belles Heures* et des *Heures de Jeanne d'Evreux* enluminées par Jean Pucelle. La perte pour la France de ces deux manuscrits, qui résument l'évolution de la peinture en France sous l'influence de l'Italie de 1320 à 1410, a du moins été compensée par le don à la Bibliothèque nationale des *Très Riches Heures de Notre Dame*, le seul manuscrit enluminé de la bibliothèque du duc de Berry où soit jeté un pont entre la tradition de Pucelle et l'art des frères de Limbourg. En 1955, l'exposition de manuscrits à peinture en France du 13e au 16e siècle à la Bibliothèque nationale fut l'occasion pour Jean Porcher et ses collaborateurs de préciser l'héritage de Jean Pucelle dans l'enluminure parisienne sous Charles V, le rôle des enlumineurs de Paris dans la formulation de l'art gothique international, des peintres de Jean de Berry et des ateliers des maîtres des Heures du maréchal de Boucicaut et de Rohan. Les délicates lignes de démarcation entre les ateliers, le regroupement de certains manuscrits autour de grands maîtres anonymes, comme celui du *Pontifical* d'Etienne Loypeau, évêque de Luçon — un protégé du duc de Berry — ou celui des Heures (ms. Egerton 1070) au British Museum, la réévaluation de l'École de Paris dans le premier quart du 15e siècle firent l'objet d'un article important de Millard Meiss dans l'*Art Bulletin* en septembre 1956. Le présent ouvrage est en partie fondé sur les conclusions développées de cet article. Mais il apporte aussi une synthèse de toutes les influences qui filtrèrent de l'Italie du Trecento dans l'art français aristocratique du 14e siècle et aboutirent à une proto-renaissance à la cour du duc de Berry, ainsi qu'une projection des conquêtes de la peinture française autour de 1400 sur l'essor du réalisme dans les Pays-Bas méridionaux. A cet égard, le livre de Millard Meiss complète sur des points capitaux l'enquête poursuivie par Erwin Panofsky dans les premiers chapitres de son ouvrage *Early Netherlandish Painting*... (1953) sur les liens entre les peintres de manuscrits à Paris et l'art nouveau du Maître de Flémalle et des frères van Eyck. L'ampleur de la recherche à laquelle s'est dédié Millard Meiss ne sera toutefois pleinement mesurée que lorsque, suivant le premier jalon d'une somme qui s'annonce monumentale, auront paru trois autres ouvrages, l'un sur le maître de Boucicaut, le second sur l'enluminure à Paris après 1400 et le livre final sur les frères de Limbourg et le maître des Heures de Rohan.

Le présent ouvrage est dédié à l'étude de la personnalité artistique du duc de Berry et à ses goûts d'avant-garde à une époque cruciale de l'histoire de l'art, à la croisée des chemins entre le déclin de l'art du moyen âge et la naissance d'un naturalisme qui débouche fréquemment sur des perspectives visionnaires. Il analyse avec une impeccable rigueur scientifique et une minutie inlassable les grands manuscrits que le duc de Berry fit enluminer entre 1380 et 1409: les *Très Riches Heures de Notre Dame*, le *Psautier*, les *Petites Heures*, les *Heures* dites de Bruxelles et les *Grandes Heures*. Des quelque trois cents manuscrits que mentionnent les inventaires du duc de Berry, une centaine subsistent aujourd'hui. Par contre, la peinture sur panneau fait encore figure de parente pauvre, deux douzaines de panneaux vers la fin de la vie du duc, dont on ne connaît plus qu'un seul, au Musée d'Anvers. Des énormes collections d'arts décoratifs, il ne reste à peu près plus rien: une coupe émaillée et un reliquaire au British Museum, des camées au Louvre, quelques moulages des médailles et les tapisseries des *Neuf Preux* aux Cloisters de New York. Il reste cependant assez d'épaves des arts somptuaires en France vers 1400 pour mieux saisir l'impact des arts mineurs sur l'enluminure. Au début du 15e siècle, le nouveau luminisme et l'éclat de la couleur locale dans les peintures des manuscrits sont à rapprocher de l'émaillerie en ronde-bosse sur or qui se pratique à Paris, de même que le graphisme et la gamme plus froide chez les générations antérieures d'enlumineurs sont à mettre en rapport avec les encadrements précieux et la technique des émaux de basse-taille sur argent. Cependant, Jacquemart de Hesdin transpose sur les grandes images des folios la tonalité de la fresque italienne et c'est en définitive le problème de l'art italien du Trecento dans sa montée progressive vers les ateliers de Bourges et de Paris qui a dominé d'un bout à l'autre de son ouvrage les recherches de Millard Meiss.

Les fresques et la peinture sur panneau (que l'on exportait) des Giottesques et des Siennois ont enseigné à Jean Pucelle et à ses disciples directs, comme le Maître de la Passion dans les *Petites Heures*, à Jacquemart de Hesdin et, plus tard, aux frères de Limbourg, à concevoir et à construire l'espace-milieu comme réceptacle de la figure humaine et cadre approprié à son action, délibérée et autonome, le paysage comme le continuum du monde extérieur, le corps humain comme un objet parmi les objets, mais source de l'expression des sentiments et foyer de l'énergie morale. L'Italie, par le franciscanisme, par l'action des ordres mendiants ou des frères prêcheurs, par les *Méditations* du pseudo-Bonaventure (dont le duc de Berry avait fait établir en 1380 un résumé en français), par les visions de Sainte Brigitte et la fécondité d'imagination de ses artistes, qui sans cesse inventèrent des formes nouvelles, a renouvelé aussi les sources de l'iconographie. Millard Meiss est l'un des plus grands spécialistes actuels de l'art italien du moyen âge et de la première Renaissance, et il était inévitable qu'il fût conduit à faire du duc de Berry l'ambassadeur en France de la cause de l'art du Trecento, de ses enlumineurs des épigones de Sienne et de Florence d'abord, puis, vers la fin du 14e siècle, des Bolonais et de l'Altichiero. Tout s'est idéalement passé comme si les peintres de manuscrits avaient eu à résoudre avant tout le problème formel de la transposition des modèles de la peinture murale ou de la peinture sur panneau. Les chefs d'atelier: le Maître du Parement du Narbonne *(Très Belles Heures de Notre Dame)*, André Beauneveu *(Psautier)*, Jacquemart de Hesdin (en partie dans les *Petites Heures* et essentiellement dans les *Heures* de Bruxelles), le maître du diptyque inséré en frontispice des *Heures* de Bruxelles, nous apparaissent comme ayant été des peintres de profession ou des peintres doublés de sculpteurs. On constate qu'ils rompent avec les traditions techniques et les recettes de l'enluminure pour s'engager dans des voies nouvelles, jusqu'à outrepasser les possibilités matérielles et esthétiques de leur art. Toutefois, jusque dans le penchant révolutionnaire de son goût, le duc de Berry a été retenu par certains garde-fous d'archaïsmes. Sans cela on comprendrait moins bien pourquoi il n'a pas engagé à plein temps le maître des Heures du maréchal de Boucicaut, l'un des premiers paysagistes modernes, et préféré acclimater à son entourage tout rutilant des splendeurs de la joaillerie les frères de Limbourg, qui avaient fait leur apprentissage chez des émailleurs et des orfèvres et qui venaient de la cour de Philippe le Hardi, beaucoup plus tournée, elle, vers l'art des Pays-Bas.

Si l'originalité des peintres du duc de Berry a consisté surtout à assimiler en deux étapes: la sienoise ou romaine d'abord, la lombarde ensuite, la leçon de l'Italie, d'autres contacts et influences ne devraient pas perdre dans la fusion finale leur densité propre. L'élément gothique, c'est-à-dire germanique, si protestataire dans certaines régions de l'Italie, des Alpes à Padoue par exemple, risquerait d'être indûment minimisé. Millard Meiss n'esquisse les rapports avec la peinture bohémienne que dans la mesure seulement où un rameau de l'art italien s'est greffé à Prague avec l'avènement de Charles IV. Mais cette greffe s'est opérée sur une souche qui avait ses ramifications françaises, anglaises, allemandes et byzantines bien vivaces. Il est vrai que les compositions en diptyque, peintes dans la *Lou Marise* de Konrad de Haimburg avant 1364, avec

leurs fonds d'un bleu neutre et leur encadrement fonctionnel qui abolit les fioritures ornementales, sont comparables à des tableaux transposés en enluminures et annoncent par là le parti hardi qu'allait adopter Jacquemart de Hesdin dans les *Heures* de Bruxelles. Mais le canon des figures féminines de ce manuscrit rappelle celui des statues des reines dans la chapelle de Navarre à la collégiale de Mantes. Quant au *Liber Viaticus* et aux autres manuscrits de Jean de Streda, il faudra bien en revenir un jour, au moins en partie, à la thèse avancée par M. Dvorak, en 1901, qu'ils dérivent de l'art à la cour papale d'Avignon. Au milieu du 14e siècle, et avec un synchronisme remarquable, Avignon et Prague sont les creusets où s'élabore l'art international, c'est-à-dire où le message du Trecento s'européanise, mais aussi se contamine d'art nordique, plus abstrait, plus linéaire et visant à l'expressionnisme.

Les plis volants qui caractérisent les figures peintes par Mathieu de Viterbe et son atelier international sur les voûtes de la salle de l'Audience dans le palais des Papes à Avignon ne se rencontrent guère dans les manuscrits commandés par le duc de Berry que sur les enluminures du pseuso-Jacquemart. Mais les compositions spatiales disposées en écrans successifs d'arcs en anse de panier, qui sont la norme dans les chapelles de St-Martial et de St-Jean à Avignon, se retrouvent en abondance dans les manuscrits illustrés. Et même si la Madone d'Humilité adoptée par les enlumineurs ne copie pas la fresque de Simone Martini sur le tympan de Notre-Dame des Doms, cette règle souffre au moins une exception (manuscrit Harley 2952 au British Museum). D'autres singularités iconographiques, tel le Christ enfant écrivant — qui va bientôt devenir dans l'art franco-flamand la Vierge à l'encrier — orientent vers des modèles plastiques plutôt que peints. Le plus ancien exemple d'un Christ enfant écrivant dans le livre semble être une statue d'Arbois, du milieu du 14e siècle. Quant à la statuette d'ivoire du Louvre, qui reprend le thème, mais avec un phylactère, elle n'est pas française, mais a dû être sculptée dans la région de Courtrai. La position de l'enfant y est plus naturelle que sur le folio de droite du diptyque du duc de Berry présenté à la Vierge dans les *Heures* de Bruxelles, et elle suppose encore la connaissance de l'Enfant Jésus dans le groupe du trumeau de la Chapelle de Champmol, qui a été mis en place en 1391.

Le nouvel art de la peinture de manuscrit en voie d'émancipation n'échappe pas complètement à la vieille règle médiévale de soumission à des modèles architecturaux et à leur reproduction. Un singulier encadrement à écoinçons ajourés, comme celui de l'enluminure de Saint Jérôme dans son studio par un maître flamand dans le fragment des *Très Belles Heures* brûlé à Turin, suggère la connaissance des tracés dans le vide de l'architecture anglaise du style perpendiculaire. Les niches qui entourent l'Annonciation des *Petites Heures*, peinte par Jacquemart et un disciple de Pucelle, se rattachent à ce genre de plateresque qui fut créé dans la chapelle de St. Etienne à Westminster. Par contre, les quatre-feuilles à entrelacs curvilinéaires des *Petites Heures* — comme les portiques festonnés des tableaux dans la *Bible* de Jean de Sy — se rattachent encore au style anglais decorated. Il conviendrait enfin de signaler que l'admirable page héraldique peinte dans la Bible du Vatican par Jacquemart et le Maître de la Trinité copie la triple cheminée de Guy de Dammartin dans le Palais de Poitiers, et que les remplages qui garnissent bizarrement les dossiers des trônes de certains apôtres et prophètes peints par André Beauneveu dans le *Psautier* s'inspirent des flamboyants de la grande salle du Palais et de la Sainte-Chapelle de Bourges.

Philippe Verdier

Millard Meiss, *French Painting in the time of Jean de Berry, The late fourteenth century and the patronage of the duke*, Phaïdon Press, pp. XI, 453, 845 fig. dont 10 planches en couleur.

MANNERISM — STYLE AND CIVILIZATION
PAR JOHN SHEARMAN

Le livre que John Shearman vient de consacrer au maniérisme dans la collection Style et Civilisation ne se contente pas d'ajouter un numéro de plus à une trop abondante littérature sur un sujet particulièrement difficile: il apporte, exposée avec une remarquable finesse et une culture souvent fascinante, une contribution originale dans le champ trop « fluide » et « chaotique » (selon l'expression même de l'auteur...) dédié à ce passionnant problème.

« This Book will have at least one feature in common with all those already published on Mannerism; it will appear to describe something quite different from what all the rest describe »: ce paradoxe a le vrai mérite de coïncider exactement avec le propos de l'auteur et consigne, non sans humour, son originalité. L'actuelle confusion de la littérature sur le maniérisme et le fait, curieusement regrettable, que certains aspects du XVIe siècle soient devenus tout à coup si « à la mode », ont amené Shearman à commencer son enquête par une sévère analyse du terme « maniérisme ».

Le terme « maniérisme » suggère, à tort, l'idée d'un mouvement, alors que, en fait, il ne s'est agi de rien tel; de plus, on l'a appliqué sans critique à tous les aspects « insolites », jusqu'ici négligés, du XVIe siècle. Cette attitude ne concorde pas avec la réalité historique. Pour éclairer le terme « maniérisme », Shearman se penche sur le mot *maniera*, origine de ce « pan »-maniérisme, devenu vraiment aujourd'hui si inexplicable que beaucoup sont allés jusqu'à douter de la réalité de son existence. L'analyse que Shearman en donne me paraît être une des plus fines jamais formulées: au XVIe siècle *maniera* peut se traduire par style, dans la double acception du terme (c'est-à-dire de « savoir faire » et d'« avoir du style »), synonyme, donc, de grâce et raffinement, terme plein d'affinités avec le mot français « manière » (qui est à l'origine du terme *maniera*), et signifie, en effet, savoir-faire sans effort, grâce et recherche. Vasari, en 1550, inclut la *maniera* parmi les cinq qualités du grand artiste. Ces qualités lui semblant plus remarquablement développées au XVIe siècle qu'au XVe, il en conclut à la supériorité de la Renaissance.

Mais le mot *maniera* a, également, un sens négatif, celui de stylisation ou pratique: C'est l'origine de l'interprétation de Bellori et du terme français maniériste qui apparaît au XVIIe siècle chez Fréart de Chambray. (*Idée de la perfection de la Peinture*, Le Mans, 1622). Shearman rappelle aussi l'existence des adjectifs *manieroso* (stylish) et *manierato* (stylised) dont la signification est proche de virtuose. Le terme de maniériste ainsi entendu fut adopté par Luigi Lanzi (*Storia pittorica della Italia inferiore...*, Florence, 1792, 2), qui l'appliqua aux artistes désignés par Bellori comme ayant le « vice » de la *maniera*: ainsi Lanzi inventait le dangereux vocable de maniérisme. Mais si nous nous tournons vers la signification et l'emploi courant du mot *maniera* au XVIe siècle, nous voyons que s'il désigne seulement, en réalité, un art de raffinement et de « sophistication »: « mannerism should by traditions speak silver tongued language of articulate unnatural, beauty not one of incoherence, menace and despair; it is, in a phrase, the stylish style. » Le maniérisme aime la virtuosité parce qu'elle est la résolution heureuse de la difficulté, ce que résume Dolce par: « la facilité est à la base de l'excellence de l'art »; c'est la *sprezzatura*, mot créé par Castiglione, dans le « Cortegiano », pour désigner la désinvolture élégante du parfait courtisan, et qui implique l'amour de la complexité, du caprice, du bizarre, de la fantaisie... Après cet utile rappel, Shearman se soucie de limiter l'aire véritable de la *maniera*: car tout ce qui est maniéré n'est pas maniériste. En réalité le style « stylish » a ses racines dans la Haute Renaissance. L'auteur reviendra plus loin, longuement encore, sur cette remarque, dans le chapitre dédié à la « Naissance du maniérisme dans les Arts visuels », montrant que la Haute Renaissance fut une phase active de recherches et de transformations notables chez les artistes les plus grands, comme Michel-Ange ou Raphaël, mais aussi, chez Sarto et ses élèves les plus individualistes comme Pontormo (chartreuse de Galuzzo) ou Rosso (*Déposition* de Volterra)...

C'est vers 1520, à Rome, que le nouveau style apparaît avec toutes ses caractéristiques: recherche de la grâce, idéalisation de la nature, fantaisie de l'invention et richesse d'expression. Ce sont des artistes voyageurs qui le transmettent comme Perino à Florence (en 1522-1523) ou à Naples (1527), Rosso à Fontainebleau (1530) etc. A cette divulgation la gravure apporte une aide considérable que l'on a déjà maintes fois soulignée. Le maniérisme, entendu dans ce sens, est essentiellement une création italienne dont les dérivations ne sont pas toujours aisées à comprendre car, en terre étrangère, elles se développent sur un terrain qui, contrairement à l'Italie, n'a pas connu l'expérience de la Haute Renaissance. Certains aspects raffinés du gothique présentent de notables affinités avec le nouveau style, surtout chez des personnalités d'un haut niveau artistique: ainsi en France des artistes remarquables, Jean Goujon ou Philibert de l'Orme, atteignent dès 1540 à un vrai style maniériste. La fusion de l'inspiration et de la forme italienne avec les qualités personnelles des Français offre une synthèse d'une grâce étonnante, admirable exemple de *maniera*.

L'empreinte du maniérisme s'étendit naturellement aussi à la littérature car le XVIe siècle hérita de l'antiquité l'habitude d'établir un parallélisme entre les différents arts. Ce que l'on a appelé le « Bembisme », établi, d'ailleurs, avant le maniérisme, a beaucoup à faire avec lui et probablement influença la transformation du nouveau style.

Le second chapitre décrit « l'arrivée du maniérisme dans les arts visuels » et part de l'analyse d'exemples choisis parmi les chefs-d'œuvre de Michel-Ange ou de Raphaël: Shearman montre leur caractère déjà maniériste au sens défini plus haut. Entre 1520 et 1527 à Rome, Polidoro, avec ses frises « *all'antica* », Perino dans le « *Martyre des dix mille* », Parmigianino avec le « *Mariage mystique de sainte Catherine* », et peut-être surtout Rosso dans le « *Christ mort* » de Boston (« intricate, suave and ambiguous »...) affirment les qualités particulières au nouveau style. Shearman souligne ses analogies avec l'architecture où Michel-Ange joue, de ce point de vue, un rôle essentiel, la contribution de Raphael lui étant idéalement complémentaire. Le nouveau style vivifie le vocabulaire vitruvien en lui apportant une complexité plus gracieuse et plus variée.

Toutes les œuvres maniéristes sont conçues comme des performances, des « chefs-d'œuvre » de virtuosité: on y retrouve des caractéristiques constantes dont la plus célèbre est, certes, la *forma serpentinata* qui fut inventée par Michel-Ange dans la figure de la « Victoire » de la tombe de Jules II (1627-1628), forme développée à partir du classique *contraposto* dont elle exaspère la torsion et la souplesse, donnant au corps l'aspect d'une flamme. L'idée est tirée des Anciens et surtout du « *Discobole* »: Giovanni da Bologna l'exploitera avec succès; c'est le type même du « tour de force ». Dans le domaine littéraire, une recherche analogue de virtuosité caractérise la Pastorale, totalement artificielle, du « *Pastor Fido* » de Guarini (1586) ou les « *intermezzi* » du mariage de Ferdinand de Médicis et Christine de Lorraine (1589). Le goût des fêtes développe extraordinairement l'art de la scénographie; il jette, aussi, quelque lumière sur la vogue de certains thèmes privilégiés comme les fontaines, escaliers, portes et portiques, grottes, jardins, toutes performances dictées par le désir de l'art et de l'artificiel, plus que par l'amour de la nature.

Les formes d'art que Shearman vient de décrire ont été créées pour une société dont la culture et l'idéal diffèrent profondément des nôtres; nous les avons mal comprises car nous nous sommes efforcés de les expliquer en termes du XXe siècle et non du XVIe... Les œuvres si parfaites et si recherchées des peintres ou des écrivains ne pouvaient être vraiment appré-

ciées que des vrais connaisseurs et presque des « initiés ». La variété, la complexité, l'amour des détails, sont des éléments caractéristiques du nouveau style. Ces remarques aident à poser un des problèmes essentiels, celui du rapport entre la forme et le fond: l'anecdote selon laquelle Giovanni da Bologna envoya un bronze au duc de Parme Ottavio Farnèse, en 1579, en lui précisant qu'il s'agissait « d'un groupe de deux figures qui pourrait représenter l'enlèvement d'Hélène ou peut-être de Proserpine ou même de l'une des Sabines », illustre parfaitement la primauté de la forme sur le fond pour un artiste de cette époque. Cette attitude entraîna la plus grave critique formulée de son temps contre le maniérisme: il offensait trop souvent le précepte cher à Horace et à Aristote du *Decorum*, c'est-à-dire de la convenance de l'expression et du sujet. L'opposition fut spécialement vive contre les œuvres religieuses maniéristes: ainsi, en 1649, Michel-Ange fut qualifié « d'inventeur d'obscénités cultivées aux dépens de la piété ».

Tout au long de cette enquête, Shearman s'est efforcé de donner de la *maniera* l'idée que les contemporains en avaient; Vasari en fut le défenseur enthousiaste, convaincu que les artistes maniéristes avançaient dans le sens même de cette perfection, que déjà la Renaissance recherchait. Ainsi le maniérisme se situe vis-à-vis de la Renaissance et même du gothique avec lequel il présente tant d'analogies car tous deux sont issus d'un art de Cour. Il survit à l'âge baroque, ce qu'illustrent si bien certains aspects de Rubens, et semble ressusciter dans le rococo.

« Mannerism is a vulnerable style »: le XX^e siècle est sans doute l'époque où, contrairement à ce que certains ont écrit, il est le plus difficile à juger. Produit d'une société épicurienne, ses œuvres d'art, conçues essentiellement pour la délectation, sont les manifestations d'une culture et d'un moment particulièrement raffiné d'une civilisation, et c'est seulement en les plaçant dans cette ambiance et en les considérant comme elles étaient alors considérées que nous pouvons les comprendre et les juger.

John Shearman avait déjà présenté la thèse développée dans ce livre lors d'une brillante communication au Congrès de New York en 1961 (J. Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, Acts of the twentieth international Congress of the History of Art, 1961, II, 1963, p. 200-221). Oserais-je dire que cette communication me paraît souvent refléter sa pensée avec plus de clarté et de force? La digression « sémantique » sur la *maniera* y est plus riche et peut-être plus nuancée et, par conséquent, plus convaincante. Certes, d'autres historiens ont analysé la *maniera*, mais l'originalité de Shearman est moins d'en avoir précisé le sens que d'en avoir délimité l'aire d'application et de nous inviter à poser aujourd'hui le problème en termes du XVI^e siècle. Ce que je suis tentée d'appeler, en créant un nouveau barbarisme, le « maniérisme maniera », défini comme un idéal esthétique, s'oppose à tout ce qui ne présente pas les mêmes caractères de raffinement et de recherche (et que l'on a, à tort, groupé sous le terme de « maniérisme »). Il apparaît essentiellement comme un style, suggérant du même coup l'idée d'une subtile suprématie de la recherche formelle sur le fond. Ainsi s'expliquent l'exclusion du « pathétique » hors de la *maniera* et, par exemple, de Pontormo (« aucun connaisseur du XVI^e siècle n'aurait appelé probablement les fresques de la chartreuse de Galuzzo maniéristes »), le rôle capital, dans le développement de la *maniera*, des expériences romaines de Perino, Rosso, Parmigianino des années vingt dans le cadre même créé par la Haute Renaissance au contact constant de ses chefs-d'œuvre et de ceux de l'antiquité...

Un historien du maniérisme nordique se félicitera sans doute de la prudence avec laquelle les problèmes inhérents à celui-ci sont réservés par l'auteur. Peut-être un historien de Fontainebleau trouvera, par contre, un peu rapide la formule selon laquelle « The spread of such wholly italian exports as the Galerie François I raises no particular problem... » Il trouvera peut-être aussi excessif que Rosso soit représenté par six images tandis que Primatice n'y apparaisse qu'avec l'exquis décor de stuc de la cheminée de la chambre de la Reine et la très discutée Grotte du Jardin des Pins... Le propos de l'auteur n'était certes pas de minimiser Primatice à Fontainebleau, mais cela en donne tout de même un peu l'impression qui n'est guère justifiée. De plus, Primatice est aussi un remarquable exemple de « maniera »...

On peut regretter que Shearman n'ait pas approfondi certains problèmes inhérents à la *maniera*, comme le problème spatial et le problème iconographique, qui sont vraiment essentiels. De ce point de vue l'étude de Fontainebleau apporterait peut-être quelque clarté, le primat décoratif y étant, le plus souvent, inséparable du contenu. Stylistiquement, par des rappels constants, ses emprunts, ses allusions, l'art de Fontainebleau sans cesse à la recherche d'une forme raffinée et rare, se présente comme un fabuleux livre de citations que seul le vrai connaisseur peut comprendre pour atteindre à la délectation; les trois images invoquant Rosso à Fontainebleau le prouvent bien d'ailleurs.

L'illustration, bien choisie, suit intelligemment le texte et est accompagnée de notices précises. Le livre ne veut pas être une historiographie du maniérisme et renvoie dans une bibliographie sélective, mais bien faite, à une liste d'ouvrages indispensables où manque, cependant, le difficile mais important ouvrage de S. J. Freedberg: *High Renaissance in Rom and Florence* (Harvard University Press, 1961).

Sylvie Béguin.

John Fleming et Hugh Honour, *Mannerism, Style and Civilization*, Pelican Book A. 808, 1967, 205 pages; 102 illustrations, notices et bibliographie.

BERNARDO STROZZI PAR LUIZA MORTARI

Les peintres italiens du Seicento ont bien de la chance. Ils ont trouvé dans leur siècle des historiens soigneux de conserver leur mémoire; ils suscitent de nos jours des biographes scrupuleux et des éditeurs conscients de leur mission scientifique. Témoin ce gros volume récemment paru chez De Luca sur Strozzi, relié avec soin, imprimé sur beau papier, joignant à plusieurs planches en couleurs (médiocres, il est vrai...) non moins de 475 photographies en noir reproduisant tout l'œuvre connu. La jaquette somptueuse n'habille pas un essai plus ou moins littéraire, mais une étude scientifique, suivie d'un catalogue de 135 pages et d'une bibliographie de plus de 700 titres. L'auteur, M^me Luisa Mortari — il se trouve que nous pouvons en témoigner personnellement — travaillait déjà à ce monument voici plus de quinze années. On comptera sur les doigts d'une seule main les peintres français du même siècle qui ont reçu de nos jours pareil hommage. En tout cas ni Bellange, ni — malgré le brillant article de Charles Sterling paru voici huit ans — Jacques Blanchard, qui est un peu le Strozzi français, ni Le Sueur, qui est comme son antithèse parisienne.

Né en 1581 — dix ans avant Valentin, douze avant Vignon, treize avant Poussin —, capucin à dix-sept ans, mais bientôt rendu au siècle, Génois profondément marqué par Venise, Bernardo Strozzi méritait ce zèle. Lorsqu'on entre dans la petite église de San Benedetto, à Venise, et qu'un heureux projecteur illumine pour vous le grand *Saint Sébastien soigné par les Saintes Femmes*, la splendeur monumentale de la composition, l'éclat des linges, la vie des chairs saisissent invinciblement: on croit sentir la présence même du génie. Ce sentiment se reproduit plus d'une fois au hasard des églises ou des musées d'Italie: à Gênes devant le *Christ mort pleuré par Marie* ou le *Paradis* de l'Académie Ligure, l'*Esaü et Jacob* du Palazzo Bianco ou la *Sainte Famille* du Palazzo Rosso, à Venise avec le *Saint Laurent distribuant les aumônes* de San Nicolò dei Tolentini. Il faut mesurer l'artiste à ces chefs-d'œuvre-là. Le pinceau court sur la toile avec aisance, dépose et triture ici ou là de larges empâtements, vire promptement en laissant des traînées grasses, très caractéristiques. Des rouges éclatants, que Strozzi aime opposer aux blancs purs, éclairent la toile, réchauffent les carnations. Héritée du Maniérisme — quel singulier point de contact avec l'art de Bellange offre par exemple la *Sainte Cécile*, dite « *La Musique* », du Palazzo Bianco — l'exaltation lyrique ne détruit pas le sentiment, qui s'arrête volontiers sur une tête de jeune homme ou souligne la décrépitude de la vieillesse. Les portraits sont admirables; la pose élégante et tout les prestiges de la facture s'allient sans lui nuire à l'intuition psychologique: rare privilège que Strozzi sait partager avec un Vélasquez.

La même impression, il est vrai, ne se renouvelle pas devant tous les tableaux du peintre. A côté de ces morceaux majeurs fourmillent les toiles secondaires où le pinceau brillant ne peut masquer tout à fait l'inspiration banale. Thèmes et motifs traditionnels sont acceptés servilement. Chez ce capucin *il Capuccino*, *il Prete Genovese*, comme on continue à l'appeler — la veine profane, dont la *Cuisinière* du Palazzo Rosso montre les étonnantes possibilités, reste fort limitée, et ce Vénitien d'adoption s'intéresse le nu féminin. Tant de vieillards hirsutes, de saints au visage extasié engendrent quelque monotonie et empêchent de placer Strozzi au rang des plus grands maîtres. C'est là qu'on saisit le privilège de Poussin, de qui chaque toile est une leçon sur l'homme et l'étape d'un itinéraire spirituel, là qu'on apprécie l'inépuisable richesse intérieure d'un Rubens, à qui Strozzi emprunte souvent, ou d'un Rembrandt, qu'il préfigure parfois.

C'est là que se marque aussi la difficulté du livre. Il fallait recenser, comparer, ordonner une production inégale, comprenant plusieurs centaines de tableaux, rarement signés et datés, et dispersés dans le monde entier de Moscou à San Francisco. Il fallait essayer d'établir, sinon une chronologie précise, au moins une succession probable et l'évolution du style. On peut regretter sans doute que l'auteur ait choisi pour le catalogue l'ordre des lieux, c'est-à-dire le parti facile, négligé un peu les données fournies par l'estampe, et omis d'accompagner le corpus des œuvres du recueil des sources. Mais enfin, rappelons que ce livre est le premier qui soit consacré à Strozzi: c'est dire assez son mérite éminent, et qu'il sera désormais la référence nécessaire.

Car s'il est possible qu'un jour on puisse préciser tel ou tel point de la carrière de l'artiste, ce ne seront que retouches à ce vaste travail. Il y aura sans doute peu à retrancher au catalogue, et nous sommes d'accord avec Luisa Mortari, par exemple, pour conserver à Strozzi, en dépit d'une récente attribution à Simon Vouet, le portrait de son homonyme, le poète Giulio Strozzi (à condition du moins de ne voir dans l'exemplaire anglais qu'une copie ancienne ou réplique d'atelier). Il sera nécessaire de décider plus fermement entre les diverses versions du même sujet, et de rejeter avec plus de sévérité les copies, si nombreuses et parfois de qualité. Il est certain que réapparaîtront d'autres tableaux — grâce à ce livre justement —, et le musée de Caen vient dernièrement de s'enrichir de l'un d'eux, que M^me Mortari n'a pu connaître à temps. Strozzi n'a jamais été complètement oublié: mais il a été touché par le profond discrédit qui s'étendit longtemps à toute la peinture génoise et vénitienne du Seicento. Ses toiles en ont parfois souffert, et les musées américains surent profiter de ce dédain (tandis que le Louvre ne possède de lui que deux compositions, belles, mais non pas exceptionnelles). Il était jusqu'ici difficile d'avoir une idée complète de sa production et de l'évolution de son art. Répétons-le: voici que nous est rendue la figure d'un grand artiste; ce sera pour M^me Luisa Mortari un titre de gloire durable que d'avoir attaché son nom à cette résurrection.

Jacques Thuillier

Luisa Mortari: Bernardo Strozzi, 24,5×29,5 cm, 8 planches en couleurs et 475 fig. en noir. Bibliographie, Index. De Luca ed. 15 000 lires.

LA PINACOTHÈQUE DE BOLOGNE PAR ANDREA EMILIANI

Après le très utile petit guide, publié l'année dernière, Andrea Emiliani, directeur de la Pinacothèque de Bologne, vient de nous donner un superbe volume consacré à ce musée dont il traite tous les aspects: depuis le don initial de Francesco Zambeccari à l'Accademia Clementina en 1772, jusqu'à la visite rendue par Bonaparte aux académiciens le 23 juin 1796, ces mêmes académiciens qui, quelques mois plus tard, firent Bonaparte membre honoraire, puis annulèrent leur décision en apprenant que, sur ordre de Paris, leur Académie était supprimée et qu'une Ecole des Beaux-Arts était instituée à Paris avec les meilleures peintures emportées en France. Emiliani publie la liste complète des œuvres saisies et de celles qui furent restituées ensuite. Il réimprime les extraits essentiels des archives de l'Accademia Clementina et donne pour la première fois le premier inventaire de la nouvelle Pinacothèque, établi en 1804-1808. L'histoire se poursuit ensuite à travers le XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Non moins importante est la description des aménagements considérables apportés au bâtiment, ancien noviciat des jésuites, où la collection fut transférée sous Napoléon, et où elle est encore. L'ouvrage décrit et illustre en détail la transformation intérieure radicale dont l'ensemble des bâtiments vient d'être l'objet, transformation dont la moitié est dès maintenant achevée et qui fait de la collection de Bologne l'une des mieux installées d'Italie. Dans chaque détail d'aménagement les solutions adoptées se révèlent remarquables sur le plan esthétique comme sur le plan muséographique: sur un point seulement on peut émettre des réserves: la grande salle circulaire où sont réunis les retables baroques, qui était la moins satisfaisante dans l'ancienne installation, va devenir un amphithéâtre où ces mêmes retables demeureront sur les murs comme un décor permanent. Cela peut sembler une dangereuse symbiose et l'on peut se demander si le *Saint Guillaume* du Guerchin ne se serait pas trouvé bien de revenir dans l'église San Gregorio et d'y retrouver ses compagnons d'origine, Calvaert, Lodovico et Annibale Carrache; on peut en dire autant du Dominiquin de S. Giovanni in Monte et des tableaux provenant des Mendicanti. Pour les peintures baroques plus que pour toutes autres, le cadre original contribue pour une grande part à leur effet, et je ne suis pas sûr qu'une vaste « salle de conférence » soit ce qui leur convient le mieux.

Andrea Emiliani nous donne ensuite — et c'est la partie essentielle du livre — une claire analyse des principaux tableaux de la Pinacothèque, tous illustrés par de bonnes reproductions en grand format. La collection est unique en ce qui concerne les admirables maîtres du Trecento bolonais, redécouverts voici une génération par Longhi, et la présentation mène, en passant par le puissant tableau d'autel de Cossa, jusqu'au point culminant de la collection, la *Sainte Cécile* de Raphaël, et la *Sainte Marguerite* du Parmesan. Le XVI^e et le XVII^e siècle bolonais, avant et après Carrache, se taillent naturellement la part du lion. Nous apprenons au passage que la Pinacothèque vient d'acquérir les fresques Torfani, avec des scènes de l'Arioste, par Niccolò dell'Abbate et qu'elles seront bientôt exposées dans une salle spéciale. Tout au long de ces pages, Emiliani nous donne un commentaire attentif de l'histoire des tableaux et de leurs vicissitudes devant la science. Dans un seul cas, le *Bacchus et Ariane*, donné à Augustin Carrache, nous suggérerons que la récente attribution d'Ostrow à B. Cesi, indiquée comme une hypothèse, doit être admise comme une certitude. L'évidence imposée par le dessin pour la fresque conservée aux offices ne peut être éludée.

La section dédiée au XVIII^e siècle est également fort riche. Pierre Rosenberg y a contribué par une note sur une esquisse de Gandolfi, conservée à Baltimore qui est une préparation pour la grande peinture placée à l'entrée de la Pinacothèque. Tout au long du livre, on trouvera des commentaires sur l'école bolonaise judicieusement choisis parmi les écrits des voyageurs et des historiens, De Brosse et Taine, aussi bien que Longhi et Gnudi. Et, comme si cela ne suffisait pas, nous trouvons en appendice une table chronologique retraçant, en trente pages, les activités artistiques à Bologne depuis la fondation de l'Université jusqu'à la création de la Pinacothèque, puis trois chapitres particulièrement actuels sur les problèmes de muséologie.

Andrea Emiliani rend un service signalé au visiteur comme au spécialiste en présentant de façon magistrale et vivante l'une des premières galeries de tableaux d'Italie.

Walter Vitzthum

Andrea Emiliani: La Pinacoteca Nazionale di Bologna. Préface de Cesare Gnudi, 493 p., 349 ill. dont 32 coul. Capelli Editore. 22 000 lires.

LA MAISON DU XVIII^e SIÈCLE EN FRANCE PAR PIERRE VERLET

Publié récemment, « La Maison du XVIII^e siècle en France » vient apporter une pierre supplémentaire à l'édifice que M. Pierre Verlet bâtit depuis près de trente ans autour de « l'âge d'or du meuble français ». Dans ses précédentes publications, il avait abordé le problème par paliers successifs: monographies de meubles de la Couronne, d'ébénistes, études d'ensemble du mobilier où il prenait systématiquement le parti déjà adopté en 1942 dans « Le Style Louis XV » (Larousse, Coll. Arts/Styles et Techniques) de distinguer les meubles d'ébénisterie de ceux de menuiserie, histoire du métier et des artisans [1]. Autant d'enquêtes menées sur un plan historique à partir de l'examen approfondi des archives et des inventaires et sur un plan pratique à partir des meubles eux-mêmes identifiés dans les collections publiques et privées, en France et à l'étranger, et répertoriés. Les études publiées depuis quelques années sur ce sujet doivent toutes, à quelques exceptions près, à ses travaux et à la vision que l'auteur en a dégagée.

Aujourd'hui, M. Verlet nous propose une histoire de La Maison française au XVIII^e siècle où l'on s'attend à découvrir l'ordonnance des appartements, leur décor, leur ameublement et finalement le souvenir de la société qui les habitait. Il s'agit bien de tout cela mais peut-être plus encore d'une connaissance nouvelle du mobilier dont l'auteur tente de retrouver la « vraie place » dans la maison, recherche « qui doit contribuer pour une large part à expliquer la forme, la couleur, le décor ou le style... » de chaque meuble. Il avait déjà laissé prévoir cet aspect lorsque, traitant des sièges du XVIII^e siècle, il faisait une distinction entre ceux qui, répartis le long des murs, étaient simplement « meublants » et y demeuraient fixés et les sièges « courants », en cabriolet, qui formaient un cercle au centre de la pièce. L'un des documents sur lequel se basait cette répartition est reproduit dans le volume qui nous occupe: il s'agit d'un plan retrouvé en Suède (actuellement à l'Académie royale des Beaux-Arts à Stockholm) qui représente l'hôtel de Nivernais, rue de Tournon, où la disposition des sièges meublants et courants est établie avec précision.

Délaissant la division basée sur le métier — menuiserie, ébénisterie — M. Verlet propose un classement qui tient compte de l'emplacement du meuble. Dans la catégorie « mobilier d'architecture » qui longe le mur, ou du moins bouge peu, et dont la place déterminée au moment même où l'architecte dessine ses plans lui impose des formes et des décors en harmonie avec ceux des lambris, il range les pieds de table, les consoles, les petites consoles murales, les sièges meublants — canapés, sofas, ottomanes, banquettes, fauteuils, chaises, tabourets... —, les lits et lits de repos, et les gros meubles traités surtout en placage et marqueterie: armoires, bibliothèques, cabinets, commodes et leurs dérivés, bureaux, tables de salles à manger. Meubles de décor, meubles d'usage, certains sont nés avec le siècle, d'autres sont les héritiers du règne de Louis XIV dont ils perpétuent les types, l'ordonnance, le goût de l'or. Il n'en va pas de même du « mobilier de confort et d'agrément » qui, groupant les petits meubles ambulants, soumis à la mode, « aux fantaisies des merciers et des tapissiers » représente le XVIII^e siècle dans sa nouveauté gracieuse amie du confort, dans son goût de l'éphémère: fauteuils en cabriolet, bergères, fauteuils de toilette, de bureau, de jeu, les nombreuses tables à écrire, à lire, à jouer, à coiffer, à manger, tables-servantes, tables de nuit, guéridons, enfin objets de bronze, pendules et luminaires. Etudiant chaque type de meubles dans le détail de leur aspect physique et technique, dans leur histoire et dans leur rôle, le conservateur en chef du Département des Objets d'Art au Louvre nous les restitue dans leur vérité originelle; les sources sont puisées dans les inventaires (trois d'entre eux sont publiés en fin de volume), dans « l'Art du Menuisier » de Roubo, dans l'Encyclopédie, dans cette vaste connaissance qu'il possède de l'Histoire, des archives, et dans son dialogue avec les demeures et les meubles existants. Les illustrations viennent confirmer les textes: tableaux de J. F. de Troy, Boucher, Mallet, Boilly, gravures, dessins d'ornemanistes, intérieurs et meubles photographiés dans des collections publiques et privées pour la plupart inédits. Plusieurs pages sont consacrées aux objets et ustensiles qui accompagnent certains meubles: le lit, le bureau, certaines activités: la toilette, le jeu, la musique, les travaux de dames, la cuisine et le repas, enfin des goûts et des modes: le tabac, les sciences, les collections. Elles complètent le tableau précis et vivant de l'ameublement d'un intérieur du XVIII^e siècle que l'auteur s'est attaché à nous donner.

Ce livre est destiné à ceux qui s'intéressent au XVIII^e siècle et à ceux qui l'aiment; ces derniers seront sans doute troublés dans le goût qu'ils en ont aujourd'hui, plus porté vers le « mobilier de confort et d'agrément » mieux adapté aux dimensions des appartements modernes que vers les meubles d'architecture qui sont pourtant la « véritable ossature du mobilier du XVIII^e siècle ». M. Pierre Verlet les met en garde contre un choix qu'il juge cependant « raisonnable, humain, délicat ». Ses recherches doivent les aider à « revenir à plus de rigueur, sinon dans l'emploi des meubles, du moins dans une association plus intime entre la décoration et le mobilier », écrit-il dans l'introduction. La première partie du volume est consacrée à la distribution et au décor des appartements, ainsi qu'à l'évocation de la Société qui les a marqués de son empreinte. La nature du XVIII^e siècle en France est brillamment exposée dans ces pages qui mettent en scène une société diverse mais pourtant unie dans son goût du luxe et du changement, mettent en valeur l'influence de Versailles, de la royauté et de Louis XIV qui avait ouvert la voie en se préoccupant de ses demeures, posent le problème des rapports entre Paris et la province, clientèles et fournisseurs, s'intéressent enfin aux « styles » et à leur bien-fondé.

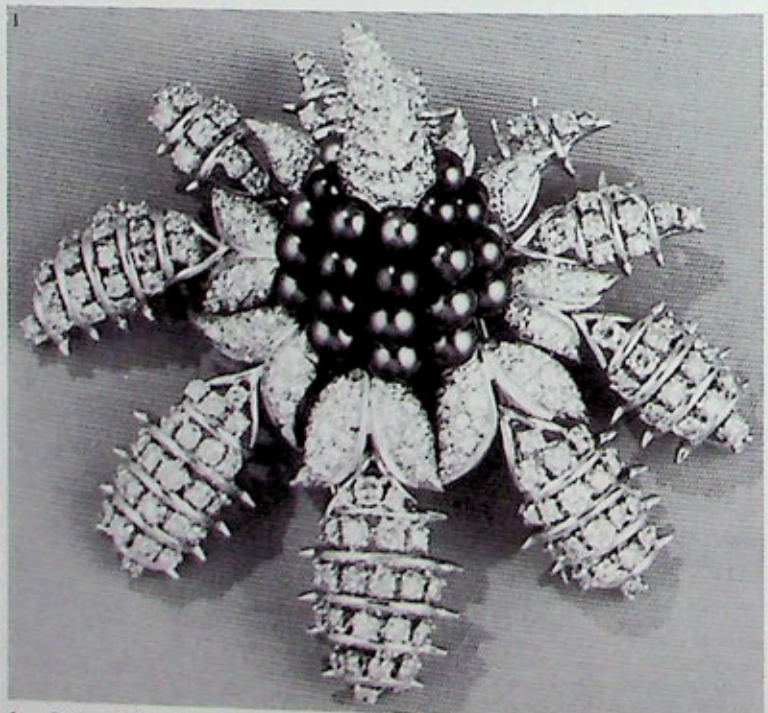
Yvonne Brunhammer

Pierre Verlet, « La Maison du XVIII^e siècle en France ». Société Décoration Mobilier. Baschet et Cie. Paris.

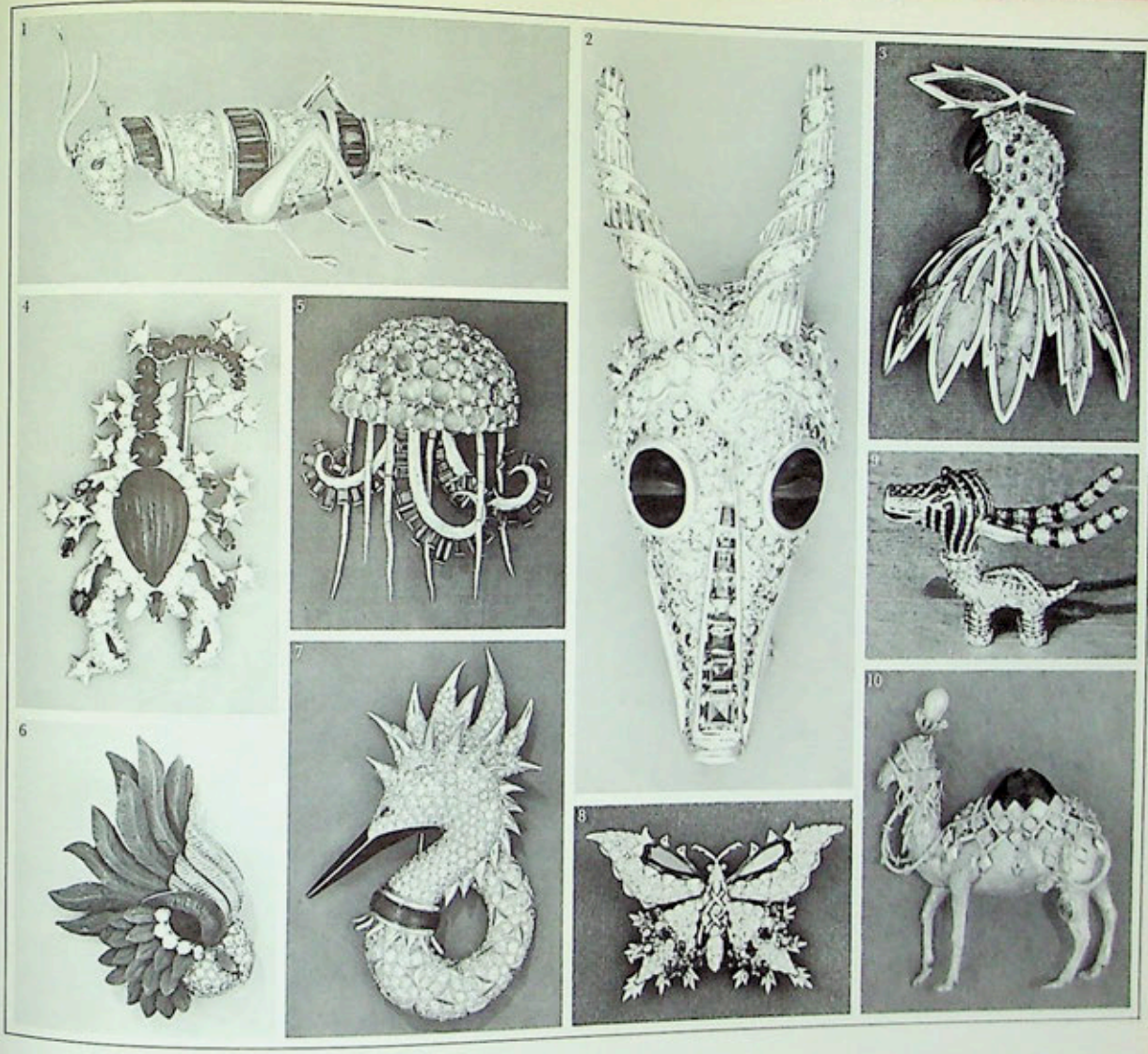
[1] Le mobilier royal français, Meubles de la Couronne conservés en France, Paris, les éditions d'Art et d'Histoire, t. I 1945, t. II 1955. Mobel von J. H. Riesener, Franz Schneekluth, Darmstadt 1955. Some Furniture by Leleu, dans Burlington Magazine, vol. XCI, avril 1949, pp. 110-113. Les Meubles du XVIII^e siècle, I. Menuiserie, II. Ebénisterie, Presses Universitaires de France, 1956, coll. L'Œil du Connaisseur. L'Art du meuble à Paris au XVIII^e siècle, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?

créé pour
TIFFANY

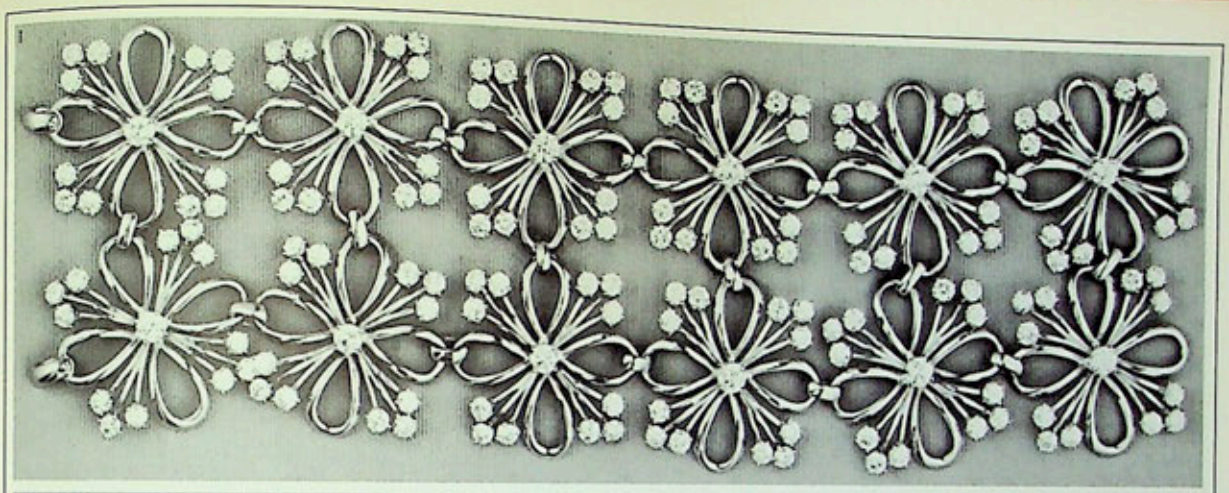
Tiffany est la première grande maison de joaillerie qui présente les bijoux réalisés pour elle sous la signature de leurs créateurs. Les autres joailliers ne mentionnent que leur propre nom. Tiffany pense au contraire qu'il est bon de laisser à ses designers leur autonomie, leur individualité. Walter Hoving, le dircteur de la maison, a fait appel tout d'abord à ce créateur magistral qu'est Jean Schlumberger: dans le vaste magasin de la 5e Avenue, il dispose d'un département indépendant. Les œuvres de ce créateur français sont depuis longtemps bien connues parce qu'elles associent l'invention la plus hardie au goût le plus sûr. Plus récemment, Mr. Hoving a fait entrer dans l'équipe de Tiffany un Américain, Donald Claflin, dont les réalisations reflètent un intérêt particulier pour les structures architecturales et pour l'ethnologie. Le dernier des « noms » qui s'est ajouté au groupe est celui d'un Italien, Aldo Cipullo, attiré lui aussi par l'art primitif dont il transpose les éléments en termes de joaillerie contemporaine. Gene More enfin, dont le talent est servi par une imagination inépuisable, dirige le département des bijoux en or, crée lui-même certaines pièces et assume en outre la réalisation des vitrines qui, depuis des années, enchantent les New Yorkais et tous les visiteurs américains ou étrangers.

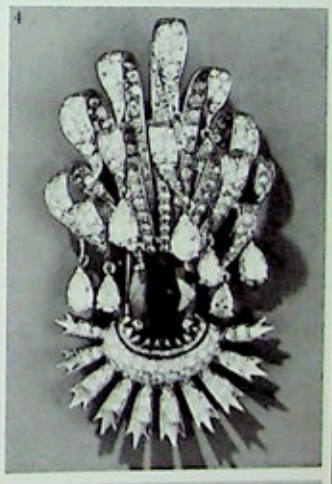


1 *« Délice d'Aphrodite ». Cette broche, dessinée par Jean Schlumberger, est faite de diamants jaunes à la base, de diamants et de perles noires dans la partie conique, sur une monture de platine et d'or.*
2 *Également dessiné par Jean Schlumberger, ce collier de fleurs de jasmin en saphirs de Ceylan multicolores entourés de diamants réunit une des plus belles collections de saphirs jamais rassemblés sur un même bijou. La monture est en or et platine.*

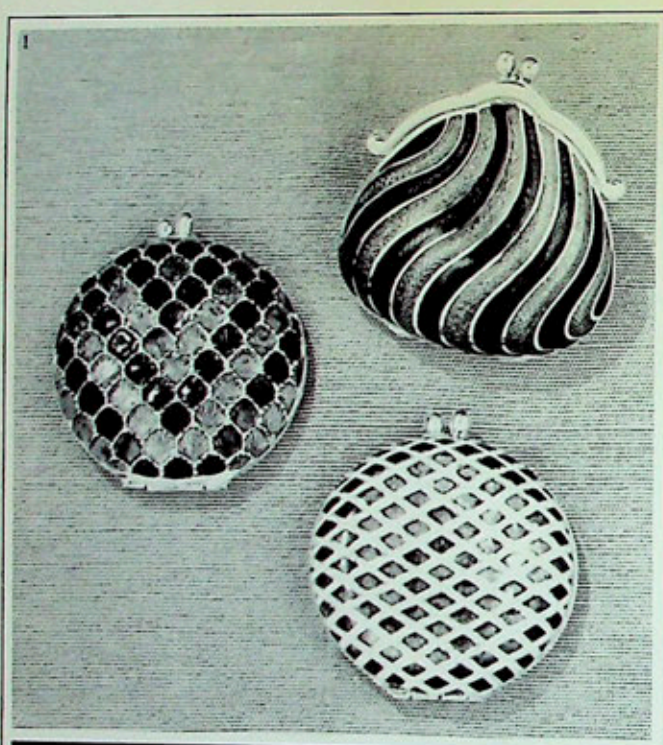


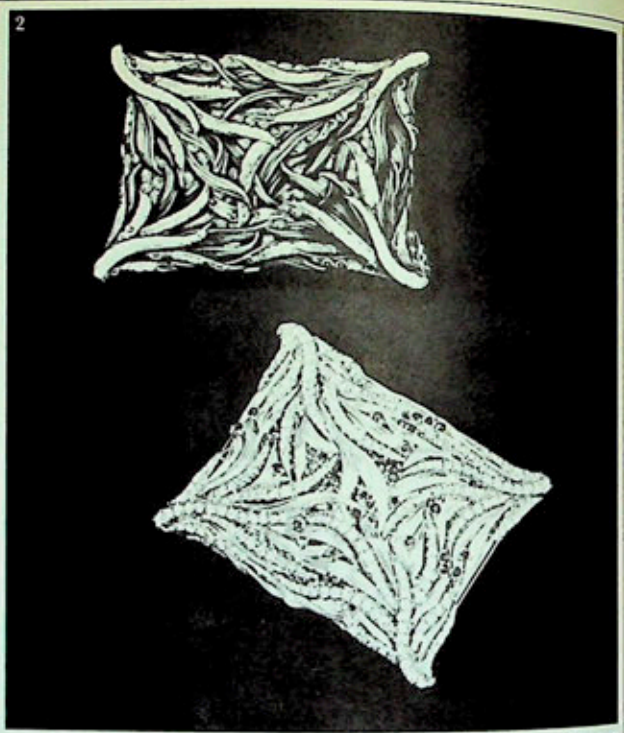
Page ci-contre: En haut, deux bijoux dessinés par Donald Claflin, à gauche, un clip de diamants en forme de cygne monté sur platine et or, à droite, un bracelet d'or avec des « framboises » de corail entourées de feuilles de diamant et d'émail vert. Au-dessous, également de Donald Claflin, un clip figurant un dragon dansant, en diamants, avec des yeux de rubis, une queue et des pattes d'or. A gauche, une pince à oreille en forme de cygne, faite de diamants, et d'aigues-marines montés sur platine et serties d'or; à droite, une paire de boucles d'oreilles en aigues-marines entourées de feuilles de diamants sur platine, et d'aigues-marines montés sur platine et serties d'or, à droite, une paire de boucles d'oreilles en aigues-marines entourées de feuilles de diamants sur platine et or, une broche de diamant également en dessinées par Aldo Cipullo. En bas, trois bijoux de Donald Claflin: une conque en corail et diamants sur platine et or, forme de conque sur platine et or, une broche faite d'une aigue-marine entourée de diamants et de saphirs sur platine et or. **2** *Masque Ci-dessus:* **1** *Broche représentant un criquet, en péridots, diamants, saphirs et rubis, sur une monture d'or, dessinée par Jean Schlumberger. Les yeux sont en corail et en onyx, le nez en tourmalines vertes. d'animal en diamants blancs sur platine et diamants jaunes sur or dessiné par Aldo Cipullo. Les yeux sont en corail et bec de laque noire.* **4** *Broche figurant* **3** *Broche de Jean Schlumberger, figurant un perroquet en or incrusté de rubis, émail vert-bleu, « larme » de turquoise et bec de laque noire.* **5** *Méduse faite de pierres de lune cabochons, le signe zodiacal du Scorpion, en lapis-lazuli, émeraudes et diamants sur or, dessinée par Donald Claflin.* **6** *Broche en forme de tête de perroquet, diamant et émail bleu, avec un bec saphirs et diamants sur une monture de platine et d'or, dessinée par Jean Schlumberger.* **7** *Hippocampe en or, diamant et émail bleu, avec un bec Claflin. Les plumes sont en corail, le bec en diamant et l'œil est fait d'une émeraude cabochon.* **8** *Papillon fait d'émeraudes en poire, de diamants ronds et de saphirs, avec des yeux de turquoise, sur platine et or, de laque noire, de Jean Schlumberger.* **9** *Broche d'Aldo Cipullo en or et émail brun, représentant une antilope aux cornes incrustées de diamants et dont les dessiné par Jean Schlumberger.* **10** *Chameau en or et émail vert transparent, incrusté de diamants sur platine, de perles en poire et d'un saphir yeux sont deux émeraudes cabochons.* *noir sur la jambe, dessiné par Jean Schlumberger.*

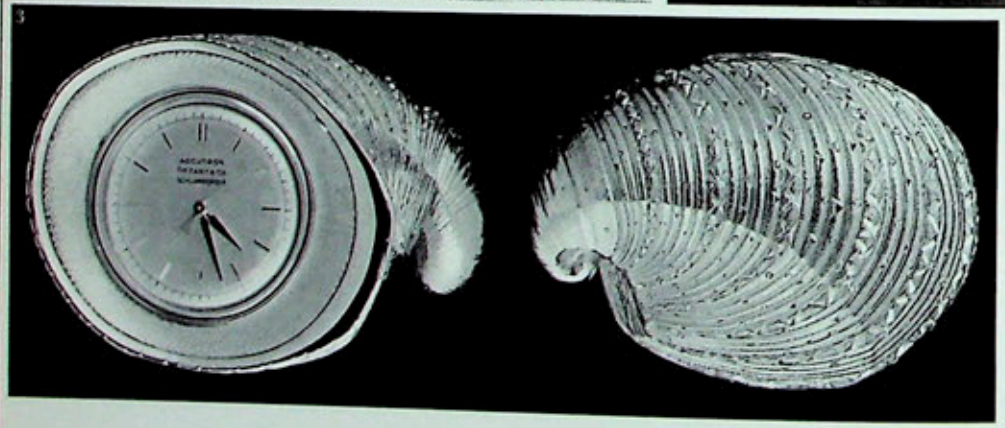




Page ci-contre: Un collier en rubans entrelacés, incrustés de diamants sur platine et or de Jean Schlumberger. Au-dessous, à gauche, un médaillon de lapis et diamants montrés sur platine et sertis d'or, dessinés par Donald Claflin. Au centre et à droite, des pinces d'oreille et une broche en diamants sur platine, corail et lapis sur or, faisant partie d'une collection de bijoux à motifs orientaux dessinés par Donald Claflin. **2** *Broche à deux ailes en diamants, avec Ci-dessus:* **1** *Bracelet gourmette, fait de fleurs en or et diamants sur platine, dessiné par Donald Claflin, avec un motif de cordage une perle noire et des larmes d'émail bleu sur platine et or, dessinée par Jean Schlumberger.* **3** *Broche de Donald Claflin, en lapis entouré de diamants sur or.* **4** *Aigrette faite de diamants poires et de diamants ronds, avec un saphir taillé, incrusté sur platine et or. Dessiné par Jean Schlumberger.* **5** *Egalement de Jean Schlumberger, un bracelet en feuilles de diamants, avec des perles noires et blanches sur platine et or.*

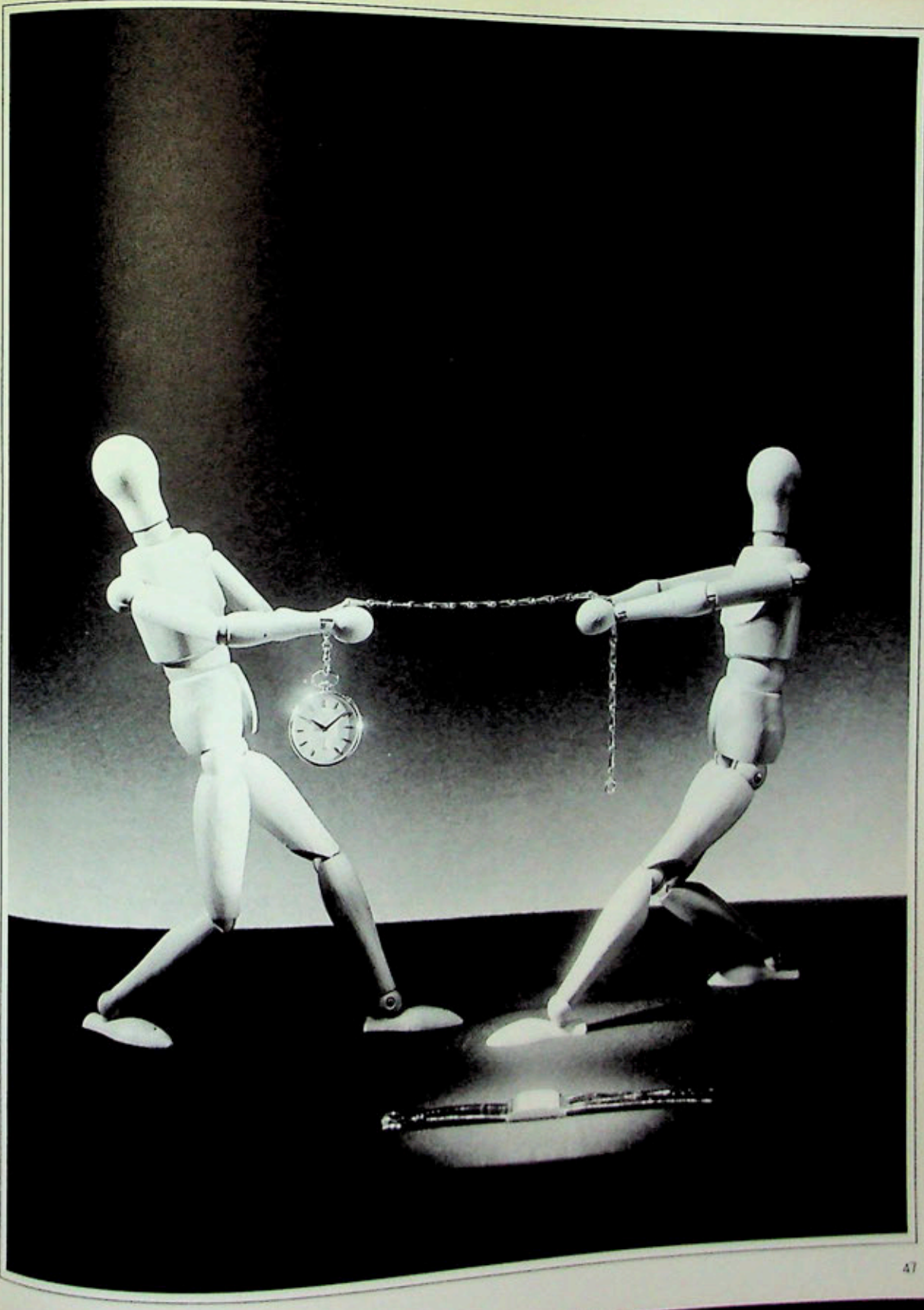






1 *Trois boîtes à pilules en émail et or, l'une blanc et or, les deux autres bleues et vertes. Créations de Tiffany.* **2** *Poudriers en or, avec des entrelacs de feuilles incrustés de diamants et d'émeraudes, dessinés par Aldo Cipullo.* **3** *Cette montre d'or en forme de coquillage, dessinée par Jean Schlumberger marche pendant un an sur une minuscule batterie.* **4** *Broche en poire faite d'un corail cabochon et de diamants ronds sertis de platine et d'or. Dessinée par Jean Schlumberger.*

Page ci-contre: Une des vitrines créées par Gene More. Avec les éléments les plus inattendus, celui-ci compose des scènes, souvent pleines d'humour, où les bijoux ne sont qu'une note discrète, ajoutée comme incidemment: une forêt de spaghettis, une grève de sable semée de véritables coquillages, des coupes pleines de bonbons multicolors avec, un peu à l'écart, un clip de diamant ou une boîte en or. Ici, sur un fond de feutre bleu marine, deux mannequins de bois articulés. Montres de Patek-Philippe.



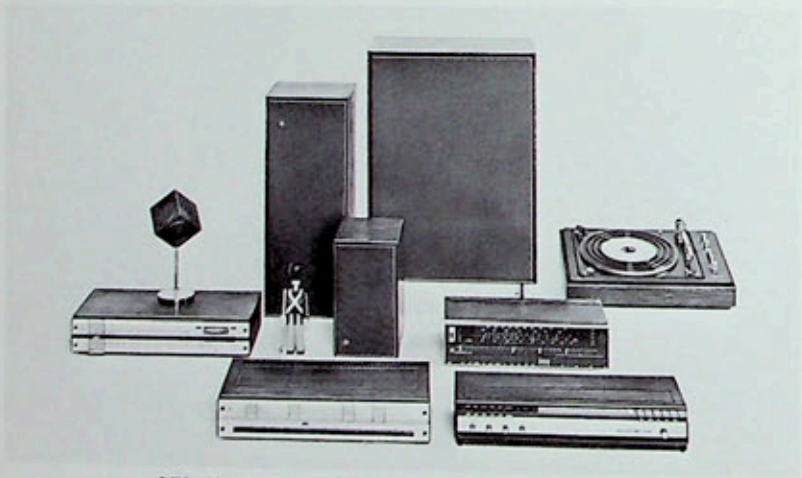
B & O m'a fait faire le saut

NE me parlez plus de télévision. Chez moi, elle a fermé boutique. Le jeudi, pour les enfants, et encore. De temps en temps, une grande dramatique, mais pour le reste, le charme est rompu : les speakerines ne me jouent plus « Fascination ».

Maintenant, mes soirées, je les savoure les yeux fermés : j'ai une chaîne haute fidélité. Pas un électrophone à deux haut-parleurs, une chaîne, une vraie : l'orgue est très puissant. Et bien, pour la première fois, j'ai eu l'impression d'être dans l'église. J'ai entendu la musique rouler sous les voûtes après la fin du morceau. Longtemps. L'écho avait été enregistré mais mon électrophone — que je croyais honnêtement l'un des meilleurs — ne l'avait jamais « sorti ». Impressionnant...

Et puis, il y a cette espèce de présence de la musique. Avant, on savait d'où elle venait, on repérait le haut-parleur à l'oreille. Maintenant, impossible. On n'a pas l'impression que les sons vous arrivent de ces enceintes B & O, mais qu'ils naissent dans la pièce, devant vous. Les murs reculent. De la musique en relief, en 3 dimensions.

J'avais récemment à dîner un ami qui a fait le conservatoire. Rien qu'en écoutant la Neuvième de Beethoven sur un disque stéréo, nous avons pu retrouver la composition de l'orchestre et l'emplacement de chaque groupe d'instruments.



LES CHAINES HAUTE FIDÉLITÉ BANG & OLUFSEN
...c'est beau comme un meuble scandinave...

Bang & Olufsen, importation danoise. On ne la trouve pas partout, mais cela vaut la peine de chercher*.

Car un poste radio, pour la moulinette à yéyé et les informations, qu'on y mette 120 F ou 500 F, finalement ça ne change pas grand chose. Tandis que si vous faites le saut entre le meilleur électrophone possible et une chaîne comme celle-la, il y a un monde. Autant qu'entre une 404 à injection et une Lamborghini.

L'écho de la Toccata

J'avais des disques que j'aimais bien, une Toccata de Bach surtout... Le jour où je l'ai posée sur ma nouvelle platine, j'ai cru qu'on me l'avait changée. Il y a des notes que je n'avais jamais entendues, des finesses qui étaient restées au fond des sillons. Vous connaissez la Toccata : à la fin, le dernier accord de

Pourquoi les Danois ?

Je me suis demandé pourquoi ces Danois étaient si forts en haute fidélité, mais il ne faut pas oublier qu'ils ont le plus haut niveau de vie d'Europe. Chez eux, la chaîne a déjà droit de salon depuis une bonne quinzaine d'années. Bang & Olufsen, là-bas, c'est aussi célèbre que la Caravelle en France. C'est la marque qui a civilisé les monstres électroniques. Fini le style instruments de chirurgie ou science-fiction : maintenant c'est le coffret teck ou palissandre. Plein bois. Je vous montrerai le label des ébénistes scandinaves. Sobriété, discrétion, mais la perfectionnite du détail : le petit enclenchement net des touches qu'on enfonce, la précision des commandes, la finesse des réglages. Rien n'est laissé au hasard. Songez qu'ils arrivent à faire tenir deux amplis distincts et un récepteur modulation de fréquence dans ce Beomaster 1000 qui est à peine plus grand qu'un coffret à cigares de chez Dunhill.

Palissandre sur moquette

Les deux enceintes de haut-parleurs, ma femme s'en faisait un monde. Il faut bien dire que, la plupart du temps, les ingénieurs sont plus préoccupés du contenu que du contenant. J'ai vu des matériels acoustiquement parfaits qui ressemblaient à des cantines de sous-officiers ou à des valises bon marché en plastique... Tandis qu'au Danemark, tout commence par le stylisme : les miennes, je les ai carrément posées au sol, à chaque angle de la bibliothèque, face à la cheminée. Palissandre sur moquette vieil or... Pourquoi les cacher ? C'est aussi bien fait que les plus beaux meubles scandinaves.

50 MOTS-CLÉS

B & O vient d'éditer en langue française « Les 50 mots-clés de la haute fidélité », nouvelle édition 1969, un ouvrage qui fait le point, une fois pour toutes, sur ce qu'est (et ce que n'est pas) la haute fidélité.
Envoi contre 5 F en timbres, chèque ou mandat, Société Vibrasson, 9, rue Duc, Paris (18e).

Une chaîne pour s'évader

Ce qui est cher, c'est ce qui ne vaut pas son prix. Savez-vous combien vaut une chaîne Beomaster 1000 : ampli stéréo, platine tourne-disques, deux enceintes, un tuner incorporé qui permet de recevoir les émissions en modulation de fréquence ? 3 000 F et des poussières. A crédit 700 F comptant et des mensualités de 140 F et quelques. Alors ?

J'ai mis mon ancien électrophone dans la maison de campagne et je remonte ma discothèque. Chacun ses goûts, non ? ... Il y en a qui jouent au tiercé ou qui vaporisent leur essence sur l'autoroute Sud... moi je m'offre Bayreuth, le Festival de Newport, Pleyel, les Negro Spirituals ou les chalutiers bretons, au choix, à domicile. Pour « faire le voyage » mon L.S.D. s'appelle B & O.

Si vous n'avez pas de projet pour dimanche, venez donc souper à la maison... Brahms, vous aimez ?

J. BERNON

* Importateur : Vibrasson, 9 rue Duc, Paris (18e) - Tél. 255-42-01.

Communiqué par l'Agence Impact

L'ŒIL

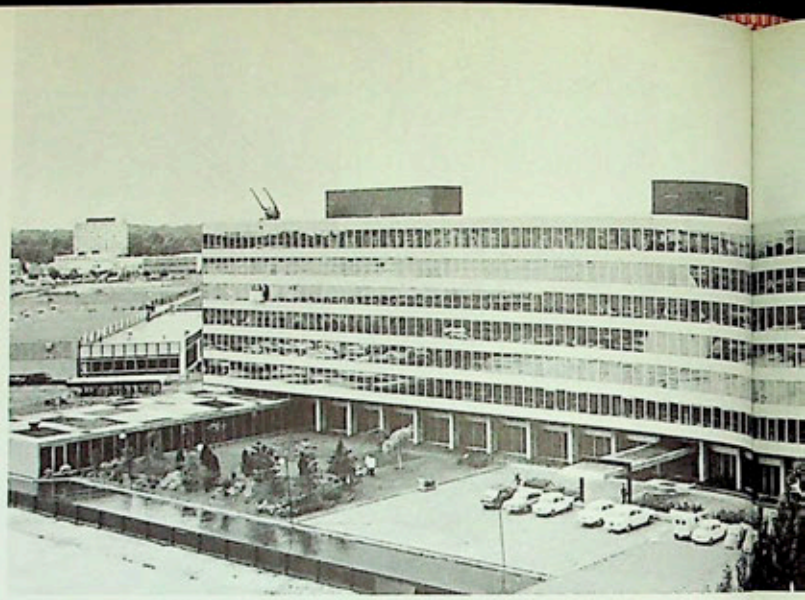
DU
DÉCORATEUR

58

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

CLAMART 2-BOUYGUES 4

par François Loyer



«Clamart 2»: l'Entreprise Francis Bouygues fête son quinzième anniversaire en inaugurant un nouveau siège social — le quatrième de son existence, le deuxième sur le terrain de Clamart où elle est installée aujourd'hui: la vitalité d'une des entreprises du bâtiment les plus modernes de France s'exprime bien par cet acte de renouveau. Mais l'œuvre bâtie n'est pas uniquement une manifestation de dynamisme, elle a voulu être aussi une véritable réussite esthétique, où la conception architecturale (due à Jean de Mailly)et l'aménagement intérieur (réalisé par « Esthétique & Industrie » — Noël Davoine) se fondent entièrement: cela ne demandait guère plus de dépenses mais exigeait un effort de coordination entre les interventions de l'architecte, du décorateur et des différents corps d'état — effort analogue à celui que l'entreprise poursuit avec efficacité depuis sa naissance dans le domaine de la planification des chantiers. Montrer que la même rigueur peut s'appliquer à la création architecturale elle-même n'était pas une gageure: la réussite de Clamart 2 en témoigne.

1 Le nouveau siège social de l'Entreprise Bouygues est un bâtiment assez peu élevé (six étages) de plan allongé. Les bureaux qui occupent chacune des deux longues façades se distribuent de part et d'autre d'un couloir axial, comportant des rangements d'archives, et la circulation verticale se fait par deux batteries d'ascenseurs dont on voit les machineries émerger sur la terrasse du toit. De vastes parkings occupent les sous-sols, tandis qu'au rez-de-chaussée sont regroupés les services d'accueil et le restaurant — dont le volume bas, détaché du reste de la construction, se voit à l'extrémité gauche de notre document. Au premier plan, se situe le parking des visiteurs et un petit jardin, qui le sépare du restaurant. 2 Les façades longues sont traitées en mur-rideau: l'ossature est en aluminium anodisé dans une tonalité blond doré, avec des remplissages en glace réfléchissante (« stopray », de Boussois) et des allèges en émalite beige. Créant un jeu continu de reflets, tels que celui qu'on aperçoit sur notre photographie, prise le long de la façade du restaurant. 3 Placé perpendiculairement au premier siège social (« Clamart I »), le nouvel édifice présente son pignon en retrait par rapport à l'avenue. Au premier plan on aperçoit le mur-bahut, en béton blanc moulé à fonds creux, qui entoure la rampe d'accès aux parkings souterrains. A gauche, le parking des visiteurs, dallé de pavés gris et roses. Les façades longues étant peu visibles de la rue, c'est le pignon qui signale le bâtiment: il est traité en émail gris fer sur lequel ressort, en partie basse, une enseigne dont les lettres sont en inox.

1

2

3

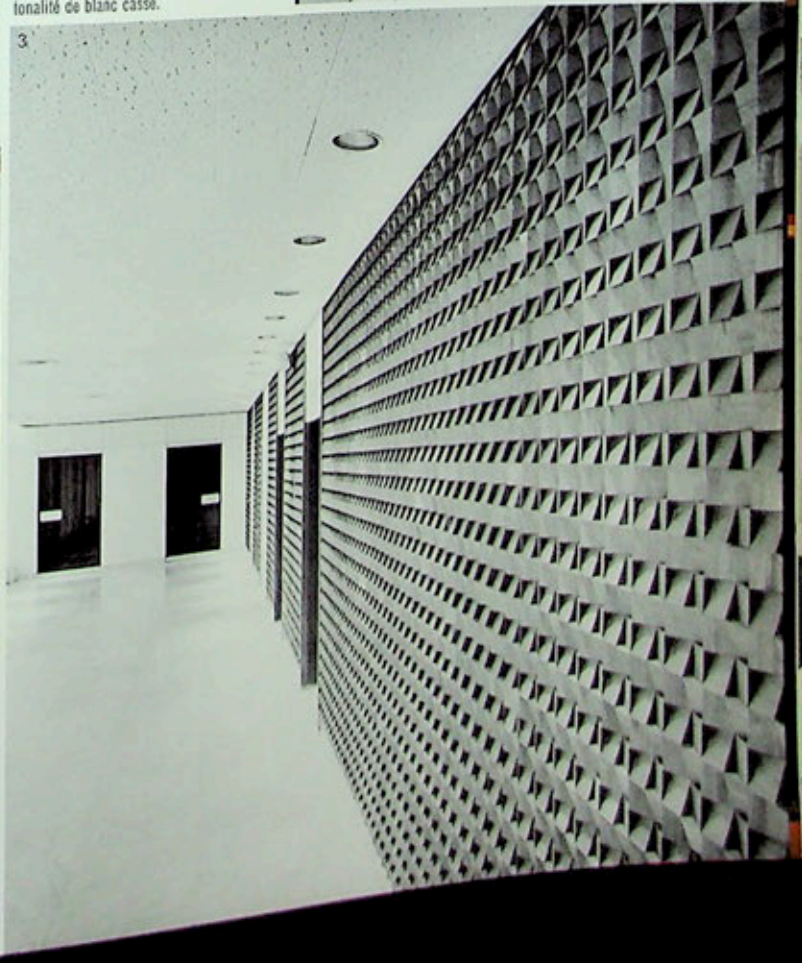
Photographies Marc Lavrillier

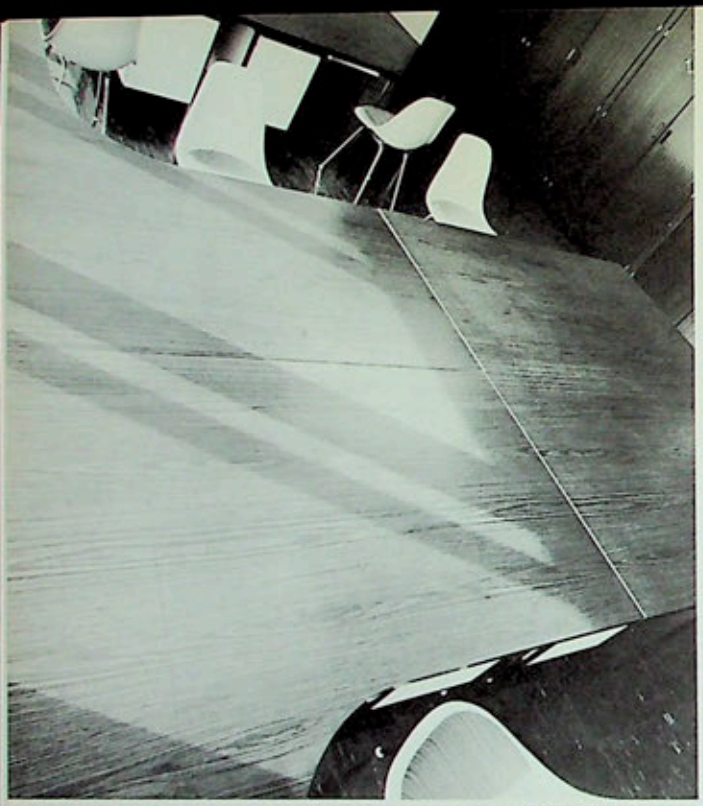
1

1 Le hall des visiteurs est légèrement surbaissé par rapport à la réception. Cette salle, vitrée sur ses trois faces, est rendue plus chaleureuse par la moquette, tissée à la main et choisie dans une teinte rompue (tabac). Les poteaux sont bruts de décoffrage et le faux plafond en staff couvert d'une peinture caoutchouc beige-rose, en dégradé par rapport à la couleur du sol. Les fauteuils de Kaufeld sont couverts d'un drap de laine teinte cuivre, qui constitue la dominante de l'accord général. Le contraste est ensuite obtenu: d'une part, grâce aux voilages (en Tergal et lin naturel), aux luminaires blancs (Poul Henningsen) et aux tables de Saarinen, dont le plateau est en marbre blanc doré de Calacatta; d'autre part, grâce à la complémentaire verte, créée par la longue jardinière basse, à l'aplomb du mur-pignon. 2 La réception, dallée en marbre blanc, renverse l'opposition sols-murs du hall des visiteurs et rappelle l'architecture extérieure par son revêtement de bacs moulés en aluminium anodisé « blond Orly », appliqué contre la cage des ascenseurs. Les champs et les retours de leurs supports sont en bois plaqué en palissandre des Indes. 3 Le hall d'entrée du personnel est situé dans la seconde moitié du bâtiment, accessible sur l'autre face. La batterie des ascenseurs est dissimulée par une composition du Groupe de « l'Œuf », réalisée en acajou clair. Les sols en marbre et le faux plafond acoustique sont dans une tonalité de blanc cassé.

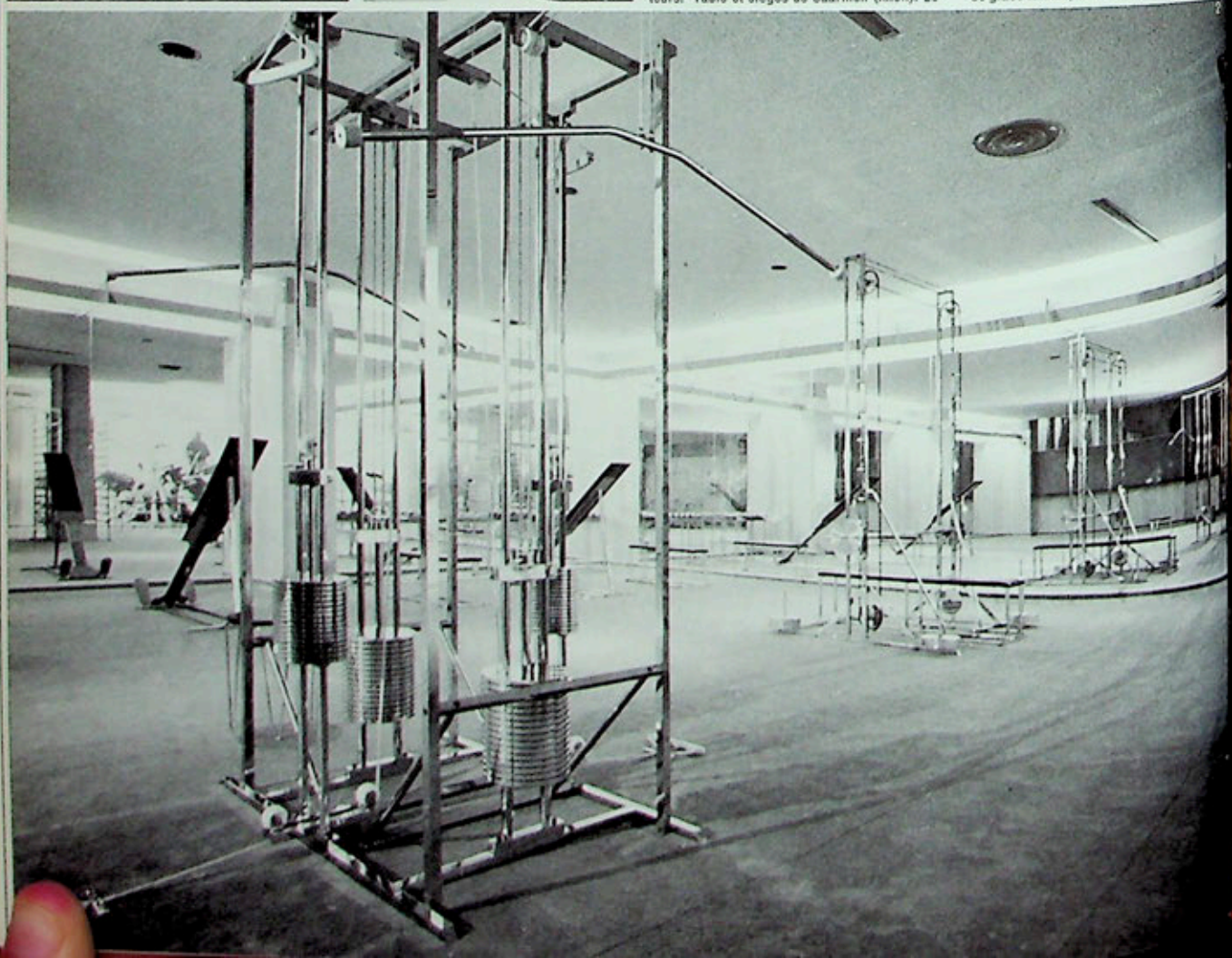
2

3





1 Les meubles du bureau des métreurs ont été dessinés par Noël Davoine (d'« Esthétique & Industrie »). Le plateau est en palissandre des Indes, avec piètement chromé et corps en stratifié blanc mat. La forme augmente l'étendue de la surface de travail. Les sièges coquille de Herman Miller comportent une galette en tissu orange (Mobilier International). Le sol est en plastique brun roux, les placards en palissandre des Indes. Cette opposition des bruns et des blancs, soutenue par quelques pointes d'orange ou de rouge est commune à tous les bureaux, elle crée une atmosphère profondément unifiée. 2 La salle de gymnastique est installée en sous-sol, dans l'âme du bâtiment. La moquette de laine est de couleur tabac blond, le plafond acoustique en travertone blanc. Des miroirs de toute hauteur, assemblés à joints vifs, occupent deux des murs. Le troisième comporte des caissons de rangement en pin des Landes, le dernier mur étant traité en frise de bois de même essence. Les appareils de culture physique ont été importés des Etats-Unis. 3 Le bureau de Francis Bouygues comporte une face entièrement vitrée, protégée par des voilages, la face opposée étant en stratifié blanc mat. Les deux cloisons perpendiculaires sont tendues de panneaux gainés en tissu liège bronze de Knoll. La moquette, tissée à la main, est de couleur tabac, comme dans le hall des visiteurs. Table et sièges de Saarinen (Knoll). Le vaste bureau a été dessiné par Noël Davoine (plateau en palissandre des Indes, piètement chromé). Accessoires en plastique orange (Danese, Milan). 4 Page ci-contre, en bas à gauche : Le restaurant du personnel sert de salle de conférence. Le sol est en grès cérame gris-vert imitant l'ardoise (Ardoi... Le plafond acoustique en travertone comporte des rails qui reçoivent des spots orientables ainsi que des écrans en voile de laine blanc, or, cuivre et orange. Les murs latéraux sont vitrés et peuvent être obturés par des rideaux blancs, citron et or (Linéa, de Knoll), rappelant les tonalités des écrans. L'entrée et les cuisines, visibles depuis la salle, occupent l'un des petits côtés, l'autre, vers la cafeteria, comportant des panneaux mobiles qui masquent un tableau noir et un écran. Les tables sont en stratifié blanc mat (Interburo), les chaises de Don Albinson, en plastique rouge avec piètement d'aluminium, sont empilables et accrochetables. 5 Page ci-contre, en bas à droite : Les portes du couloir sont vitrées, ce qui diminue l'isolement des bureaux tout en favorisant l'éclairage; un revêtement stratifié blanc garnit les portes des placards d'archives. Le corps lui-même des placards est traité en palissandre. Ce contraste s'atténue pour les sols, en plastique brun roux, et les faux plafonds, en travertone blanc cassé. Enfin les portes battantes divisant les couloirs sont de glace teintée, comme les vitrages extérieurs.



1

1 et 2 La salle de conférence, a
dernier étage, est occupée en
centre par une longue table ova
en ébène de Macassar, avec pi
tement chromé (les trous
les prises des micros, dont
haut-parleurs ont été dégui
dans le faux plafond, parallèlem
à l'anneau des spots encastré
Sur notre deuxième document, on
disposé des cendriers d'alumini
(Esthétique & Industrie), des port
crayons orange de Danese, ain
que des pavés de verre dont
fond orange barré d'une bande
blanc rappelle l'emblème de l'
reprise. Les fauteuils de Saarin
couverts d'un tissu liège cuiv
reprennent cette dominante et l'
plifient. Le tapis de sol, lui,
couleur tabac, le mur de
gainé de tissu liège bronze de
Le fond est en ébène de Macass
Le plafond acoustique strié n'a
été, contrairement à des habitu
enracinées, monté en damier: on
préservé l'unité de texture de
surface en plaçant les stries
un seul sens. 3 Chaque bur
est délimité par des cloisons m
biles Strafor-Hausermann, dont
cadres sont gainés d'un tissu p
tique blanc et qui sont assemb
à fonds creux avec lisse h
et basse en noir mat. Les deux p
neaux les plus proches du co
sont vitrés de haut en bas, le
nier faisant porte: ceci permet
communication directe entre
reaux sans passer par le co
favorisant le contact, sans impo
la cohabitation. Chaque bur
ouvre en façade par des vi
teintés. Les poteaux de b
placés en retrait, ont été recouv
de la même peinture caoutch
beige-rose que le plafond du
des visiteurs — cette couleur a
choisie de manière à atténuer l'
des poteaux à l'intérieur comme
l'extérieur. En allège sont
les éjecto-convecteurs « Jet-
sous un coffre laqué beige
Le sol est en plastique brun
le plafond acoustique en trav
blanc. Le mobilier métallique
piètement chromé, corps blanc
et plateau en palissandre
a été exécuté spécialement
Strafor. Les sièges coquille,
coussin orange, sont de
Miller. 4 Les bureaux de
tion sont conçus dans le
esprit, mais ils se distinguent
l'emploi du mobilier « Action
d'Herman Miller et par le
ment de sol en moquette. La
de bureau comporte une
pivotante gainée de plastique
et percée dans le plateau de
sandre: elle donne accès à un
gement vertical des dossiers.

3

LA RESIDENCE DU PARC DE NEUILLY

En parcourant les avenues ombreuses de Neuilly, on découvre presque à chaque pas des jardins plantés d'arbres immenses et de bosquets touffus, entourant des maisons aux grands toits d'ardoise ou des pavillons à tourelles qui évoquent la tranquillité et le repos des vacances à la campagne. Cette ambiance de verdure et de calme fait le charme de Neuilly et son principal attrait pour qui veut fuir la frénésie trépidante du cœur de Paris. C'est le caractère qu'ont voulu préserver tout d'abord les promoteurs de « La résidence du parc ». Le jardin qui l'entoure a été dessiné d'ailleurs en accord avec les services municipaux des parcs pour ne pas rompre l'unité du paysage urbain: des arbres de haute futaie et des haies vives entourent deux petits immeubles dont la hauteur a été limitée à quatre étages de manière à ce qu'ils s'intègrent au cadre de verdure, dont chaque appartement jouit au maximum grâce aux larges balcons des façades. Les murs de celles-ci font alterner la pierre et la mosaïque de pâte de verre. A l'intérieur, le choix des matériaux — marbre, ébénisterie, glaces, tissus, moquettes — l'isolement thermique et phonique, la distribution des pièces ont été étudiés de manière à créer une ambiance de confort et de calme.

1-5 C'est dans ce cadre de verdure, parmi les vieilles maisons de Neuilly, que se situent la résidence du parc et ses jardins.

1 Dans un appartement-témoin, l'entrée et le living-room, séparés par une porte de verre. Sur le mur, revêtu de papier japonais (Nobilis), un miroir en teck (Luxus) entre deux appliques de métal noir (O'Luce). Table basse en palissandre à quatre tiroirs de Frattini (édité par Bernini), avec un cendrier rond (Danese) et une lampe « Flos » en métal laqué blanc, équipée d'un globe opalin (tous ces éléments sont diffusés par Formes Nouvelles). Tapis marocains « Rharb » en laine naturelle beige tissée à la main (A la place Clichy).
2 Dans le living-room, une bibliothèque de boiserie ménage une alcôve où prend place un grand canapé garni de velours. Il est accompagné de deux fauteuils assortis, de part et d'autre d'une table basse à plateau de marbre créée par Kastholm et Fabricius (éditée par Kill). Pour laisser apparent l'appareillage du parquet, on a préféré les tapis à la moquette: méraklon blanc au fond, pure laine brun chiné, tissée à la main à droite, tapis marocain blanc « Beni Ouarani » en longue mèche de laine à gauche (A la place Clichy). La chaise longue, les fauteuils (édités par Kill) et le pouf (Schlechter), au premier plan et au centre, sont de Kastholm et Fabricius (Diffusion Formes Nouvelles). Décoration florale Jacques Bedat.

1

2

3

1 Dans les cuisines, équipées d'éléments hauts et bas en formica, le revêtement du sol est en grès cérame hexagonal, celui des murs en faïence majolique de ton pastel (Cerabati Chateauroux). Cocottes mailléées rouge (Rosenlew). Presse-agrumes blanc et moulin à café à boîtier noir mat avec bague de métal massif (Braun)

2 Les sols des salles de bains sont en mosaïque semi-mat Sialex et le revêtement des parois en faïence de ton ivoire, bleu, jaune, vert, gris ou rose (Cerabati Chateauroux). Baignoire et lavabo blancs (C.E.C.)

3 Détail d'une porte en lamifié palissandre de Rio avec bandeau d'acier inox et serrure chromé (Bricard).

4-5 Deux aspects du living-room. En haut, la partie de la pièce opposée à la bibliothèque, et dont le mur est tendu de papier japonais comme celui de l'entrée (Nobilis). Sur la table, assiettes noires et verres « Variation » (Rosenthal), autour d'un pique-fleurs de Gabianelli. Le lampadaire dont l'arc en profilé inoxydable se fixe dans un socle de marbre, est une création de Castiglioni (édité par Flos). Fauteuils en cuir et acier chromé de Kastholm et Fabricius. (Diffusion Formes Nouvelles). La photo du bas montre les deux grandes baies donnant sur le jardin. Tapis marocain blanc à longue mèche « Beni Ouarani » et tapis chiné brun tissés à la main (A la Place Clichy).

La résidence du Parc de Neuilly, 29-31 rue Edouard-Nortier, à Neuilly, comprend deux petits immeubles de quatre étages. Elle présente un large éventail d'appartements de deux à dix pièces. Sont également prévus des studios, chambres individuelles et des garages en sous-sol. Date d'achèvement des travaux: fin 1968. Visite de l'appartement-témoin tous les jours de 14 h 30 à 19 h. Documentation sur demande à SEGIRAPP, 49 avenue Kléber, Paris 16e. Tél. 727-43-89.

PROBLEME BUREAU : QUATRE SOLUTIONS

2

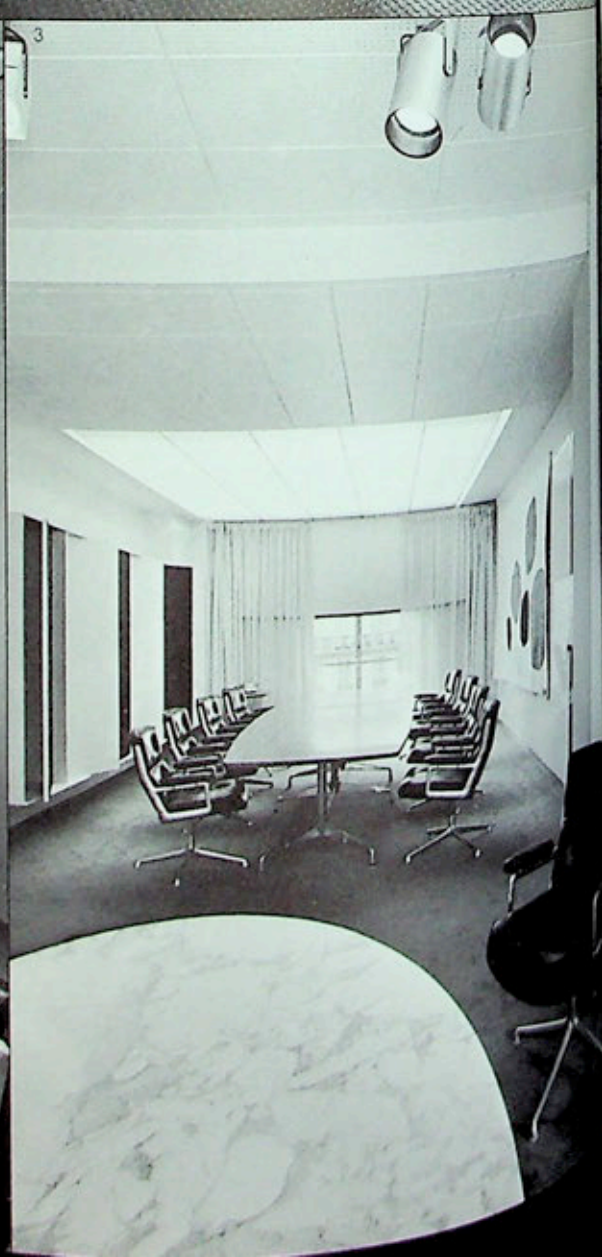
1

EN DIRECT

Lorsque le directeur de la revue « En direct » a demandé à Georges Patrix d'installer ses bureaux, celui-ci a décidé de s'attacher spécialement à deux points qu'il juge essentiels, l'accueil et les « circulations », trop souvent négligés ou traités de façon impersonnelle et banale. L'entrée, selon lui, doit faire pénétrer le visiteur, dès le seuil, dans l'ambiance même de l'entreprise, refléter l'esprit et le rythme de ses activités. Quant aux couloirs, ce sont des lieux de rencontre, de communication, dont il faut faire des zones ouvertes, dynamiques. Les bureaux individuels et la salle des maquettes ont naturellement fait l'objet aussi d'études particulières pour adapter à leurs fonctions propres le mobilier, l'éclairage, la disposition de chaque élément. L'aménagement réalisé rend compte à la fois de cette conception d'ensemble et de cette mise au point attentive des détails.

1 Le choix des matériaux, les variations de couleurs, les dispositifs d'éclairage ont permis à Georges Patrix d'animer les dégagements et les passages. Dans les vestiaires, les couleurs des portes s'échelonnent du jaune à l'orangé. Le revêtement de sol utilisé partout, sauf dans les bureaux individuels, est en caoutchouc noir (Pirelli) dont le relief répond aux alvéoles du plafond blanc. **2** et **4** Ces deux photographies montrent l'entrée vue de l'intérieur (ci-dessous) et du palier de l'ascenseur (page ci-contre). Pour la porte, Georges Patrix a créé un élément de « réception », un passage « à travers une forme ». Elle est en acier inox, avec des battants de verre teinté bronze. Le grand panneau mural (ci-dessous à gauche) est fait de luminaires en métal laqué, fabriqués industriellement comme plafonniers et assemblés par Georges Patrix, dont l'un des soucis majeurs est précisément d'utiliser des éléments de série pour élaborer un jeu décoratif personnalisé au maximum. De l'autre côté, une paroi d'acier inoxydable réfléchit les variations lumineuses qui, grâce à une programmation automatique, animent continuellement les deux parois. Le voilage en lin naturel est blanc comme le plafond, le sol noir, les fauteuils et le canapé de Joe Colombo en plastique moulé blanc garni de cuir noir. **3** Dans le couloir desservant les bureaux, les murs en obliques successives créent un rythme inattendu et vivant. Toutes les portes sont peintes d'une couleur différente mais dans une même valeur, pour avoir le même « poids » dans l'aspect d'ensemble. Leur encadrement d'acier inox abrite les fils électriques et ceux du téléphone. Les murs sont blancs, comme le plafond perforé qui masque les équipements techniques et l'éclairage. Le sol de caoutchouc noir contraste avec les moquettes, toutes de couleurs différentes, utilisées pour les bureaux (Pirelli).

1 Le bureau des maquettes est une grande pièce claire aux murs blancs. Les tables à dessins suédoises (Nike) ont un plateau en lamifié blanc mat sur un piétement que Georges Patrix a fait laquer dans un ton orange. Les sièges à hauteur réglable sont recouverts de tissus anthracite. Au fond, un panneau de liège pour le piquage des dessins, plans et photos. L'élément de rangement, à gauche, a été conçu spécialement par Georges Patrix en fonction du format de la revue, pour le classement page par page des maquettes et des documents de chaque numéro. Il est en bois laqué blanc avec des bacs en plexiglas de plusieurs couleurs permettant le repérage immédiat des éléments recherchés, repérage d'autant plus nécessaire que la revue comporte des éditions différentes selon les régions où elle est diffusée.
2-3 Le bureau du directeur et la salle de conseil forment une seule pièce. Dans la partie bureau (à gauche), un tableau de Dubuffet, une grande table à plateau ovale (Knoll Int.) et des fauteuils de cuir noir (Mobilier International). L'éclairage par projecteurs sur rails complète les éléments lumineux sur rhéostat (au-dessus de la table de conférence) spécialement étudiés pour l'examen des documents et photographies en couleurs. Au fond, le voilage de la fenêtre s'écarte pour faire place à un écran de projection commandé électriquement. La paroi de gauche est équipée de placards dont les panneaux pivotants comportent sur une face un revêtement blanc, sur l'autre un tableau noir. En face, sur le mur de droite, une tapisserie de Calder. Grande table de conférence en teck sur piétement métallique (Mobilier International).



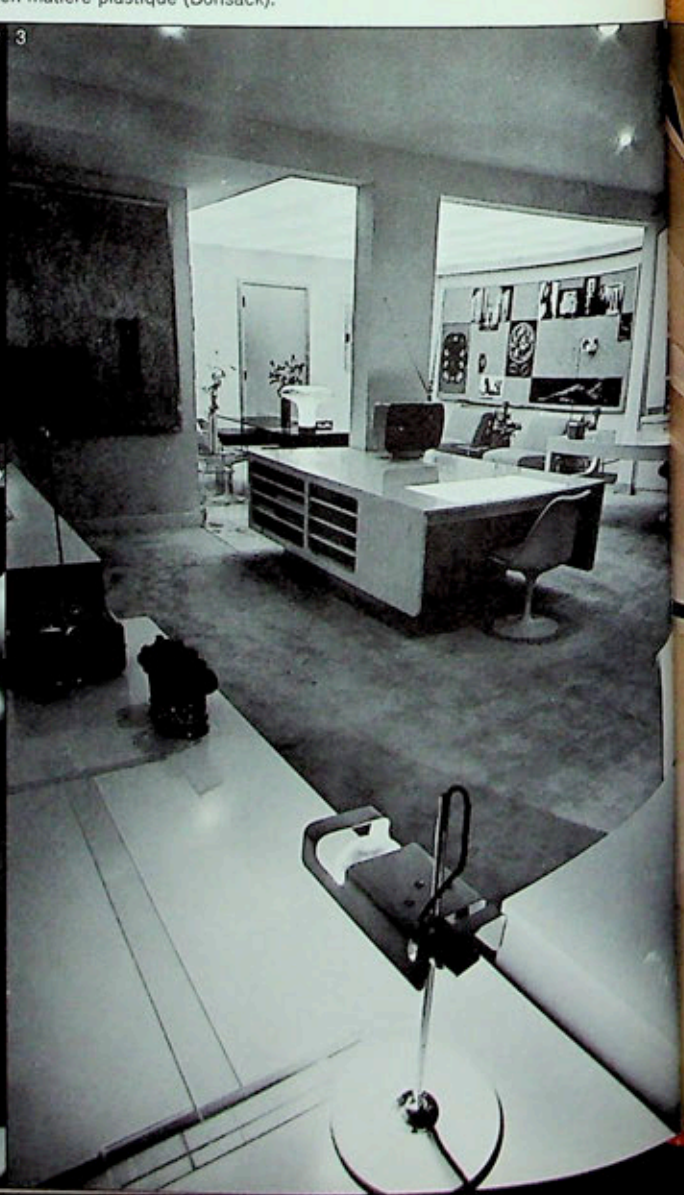
LABRUNE

L'installation de l'atelier de design créé par Jacques Labrune répond à une conception très élaborée de ce qu'il appelle un « art de travailler »: un cadre harmonieux, un agencement rationnel contribuent à créer une ambiance stimulante, à influencer le rythme et la qualité d'une production, à lui donner aussi un style propre, une personnalité. Partant de ce principe, Jacques Labrune a fixé au décorateur Marc Baurand un programme de base précis, — emplacements, coloris, matériaux, — laissant ensuite à celui-ce toute latitude pour trouver à chaque problème la solution la mieux accordée à l'esprit de l'entreprise.

Ci-contre et ci-dessous: La salle de dessin. Tables et bibliothèque en lamifié plastique Hornitex (Künnemeyer), dessinées par Marc Baurand. Moquette en surnyl jaune soufre. Chaises de Saarinen (Knoll International). Lampes de Joe Colombo (O'Luce). Postes de radio Brion Vega (Roche et Bobois). Au fond (photo ci-dessous), le bureau de la secrétaire. Plafond lumineux (Mazda) et porte d'acier (Alubat).

1 Détail des chaises de Saarinen et des tables à dessin de Marc Baurand. 2 et 6 Le bureau de Jacques Labrune. La lampe de bureau, le fauteuil de bois moulé, le canapé et le fauteuil de cuir, au fond, sont de Joe Colombo. Chaise et tabouret de Saarinen. Dans la bibliothèque, dessinée par Marc Baurand, une collection de compas anciens (Maurice Genis). Des ouvertures circulaires éclairées, dans la partie basse, permettent de disposer des vases et des objets de collection. 3 et 4 Deux autres aspects de la salle de dessin. Au centre, un bloc de rangement, incorporant une table lumineuse, dessiné par Marc Baurand. Poste de télévision de Roger Tallon (Teleavia Portavia). Au fond, dans le bureau de la secrétaire (fig. 3), lampe « Lesbo » de Mangiarotti. Autour des fenêtres, un rideau de plantes vertes, qui se confond avec la verdure de dehors, crée dans la pièce une ambiance de plein air et de détente. 5 Dans ce petit cabinet de toilette, qui abrite aussi un combiné réfrigérateur-réchaud « Midinette » (Neff), les murs sont revêtus d'un carrelage d'aluminium en relief (Mosametal) de J. A. Motte. Lavabo en matière plastique (Bonsack).

2

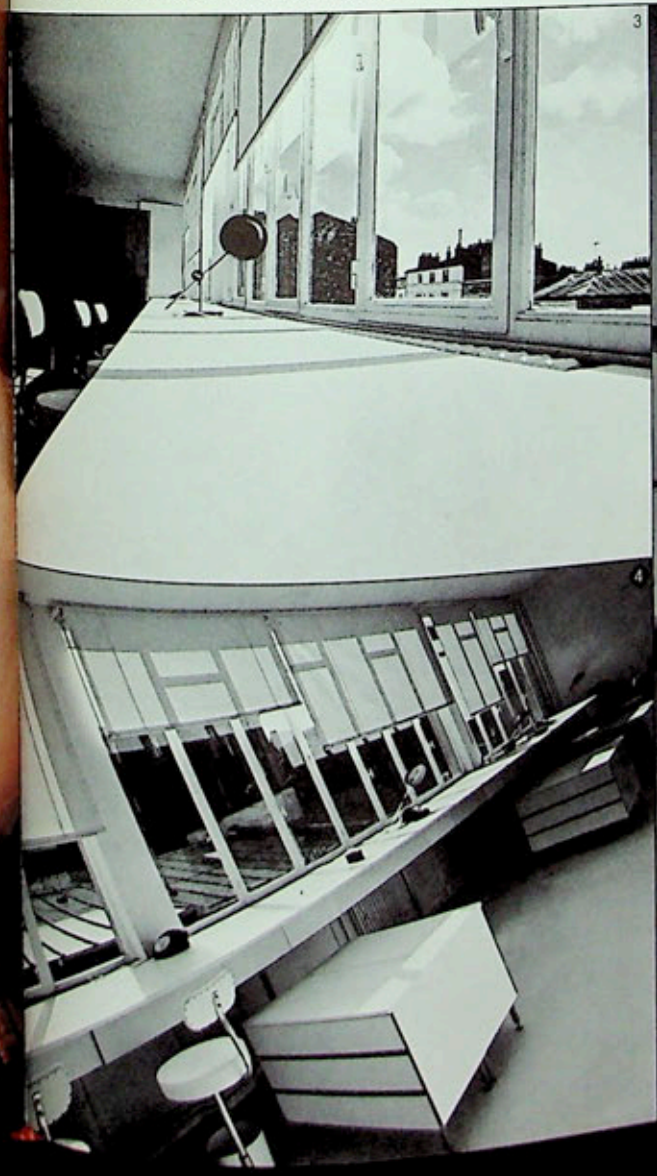


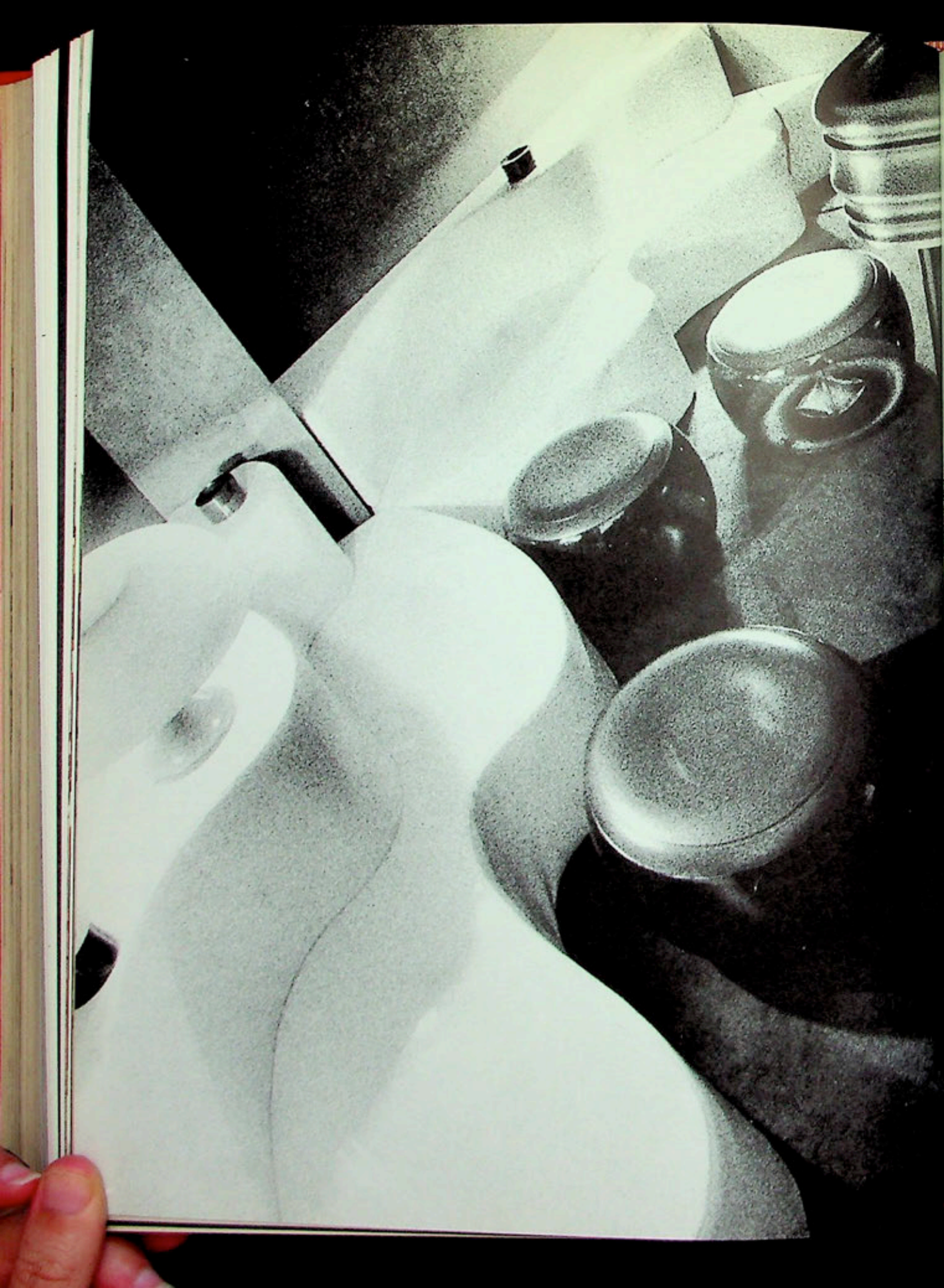
3

MAFIA

Récemment installée rue Ravignan, Mafia, société créée à partir des initiales de Maïmé Arnodin, Fayolle, International, Associés, est un bureau de style et une agence de publicité dont les activiés très diverses s'exercent à partir d'un principe essentiel: étudier les produits depuis leur conception même (qualité, conditionnement,) jusqu'à leur distribution (présentation à la presse, dossier d'information, lancement publicitaire). Ces activités si diverses nécessitent, pour chaque « département », des bureaux spacieux, bien éclairés et dont le décor soit suffisamment neutre pour ne pas fausser les rapports de formes, de couleurs, de matières mis à l'étude. L'agencement conçu et réalisé par Claude Thiriet, administrateur du groupe, avec la collaboration d'Andrée Putman, répond à ces impératifs. Sur chacun des quatre étages, l'espace est libre autour d'un pilier central où sont incorporés les cabinets de toilette, l'escalier, l'ascenseur. Des cloisons mobiles en liège naturel HPK sur armature d'acier permettent d'isoler partiellement une zone ou l'autre. Le sol, les murs, les meubles sont blancs.

1 Une porte coulissante en verre fumé à double paroi fait communiquer le hall d'entrée et la réception. Sièges moulés en plastique blanc de Eero Aarnio (Asko) et pouf gonflable gris fumé de Aubert, Yougman et Stinco. Plantes vertes (Guy Charron) dans un cache-pot en plastique marron (Danese). Le sol est partout recouvert de plastique blanc (Formes Finlandaises). **2** Dans la salle de conférence, des chaises laqué blanc (Thonet) entourent une table de Saarinen. **3-4** Les tables hautes, placées devant les grandes baies vitrées et les blocs de rangement ont été dessinées par Claude Thiriet. Tabourets à dossier à hauteur réglable (Raymond Guérard). Les cendriers (Danese) et les appareils de téléphones (Ericson) sont rouges, comme les lampes orientables en tôle laquée (Prisunic). Stores intérieurs en toile blanche (Cholleton). **5** Une cloison à claire-voie, formant rangement (Herman Miller) sépare ici un bureau de la partie réservée à la réception. Les tables blanches sont de Claude Thiriet. Au premier plan, un fauteuil pivotant également blanc (Mobilier International).
Page 72: Les murs du petit bar sont recouverts d'un papier gaufré anglais à motifs de tourbillon (Desagnat) dont la couleur kaki est la même que celle de la moquette. Canapés blancs « Archizoom » en mousse de vinyl. Lampes champignons violettes (Artemide). Le bar lui-même est le traditionnel comptoir d'étain à profil ondulé sur un corps en bois laqué kaki (Semeteys).





LIFE IMPACT

Le palais Melzi di Cusano à Milan, construit en 1802 par un architecte dont on ignore le nom, abrite aujourd'hui l'agence de publicité Life Impact. Derrière les hautes colonnes doriques de la façade, les bureaux, les salons de réception, l'atelier de dessin occupent de vastes salles ornées de stucs peints en trompe-l'œil ou des salles plus petites aux murs couverts de fresques. Les éléments contemporains intégrés à l'installation — meubles, tissus, luminaires — ont été choisis et répartis de manière à laisser tout son caractère au décor.

1 La cour intérieure du palais Melzi di Cusano est entourée sur deux côtés d'un portique dorique à colonnes de granit, par où l'on accède à l'escalier principal. 2 Dans le bureau des chefs de publicité, sous le plafond décoré de grecques et de rinceaux peints à fresque, les murs sont tendus de tissu gris très clair, presque blanc. Les bureaux sont en noyer, sur piètement métallique, comme les deux meubles d'appui (à droite), dont les dessus sont en marbre blanc de Calacatta (Knoll). Au centre de la pièce, un pouf roulant recouvert de velours côtelé vert bronze (Azucena). Fauteuils de Hermann Miller (De Padova). Lampes de Ingo Maurer, à droite, et de Martinelli (Design Center) sur le bureau.

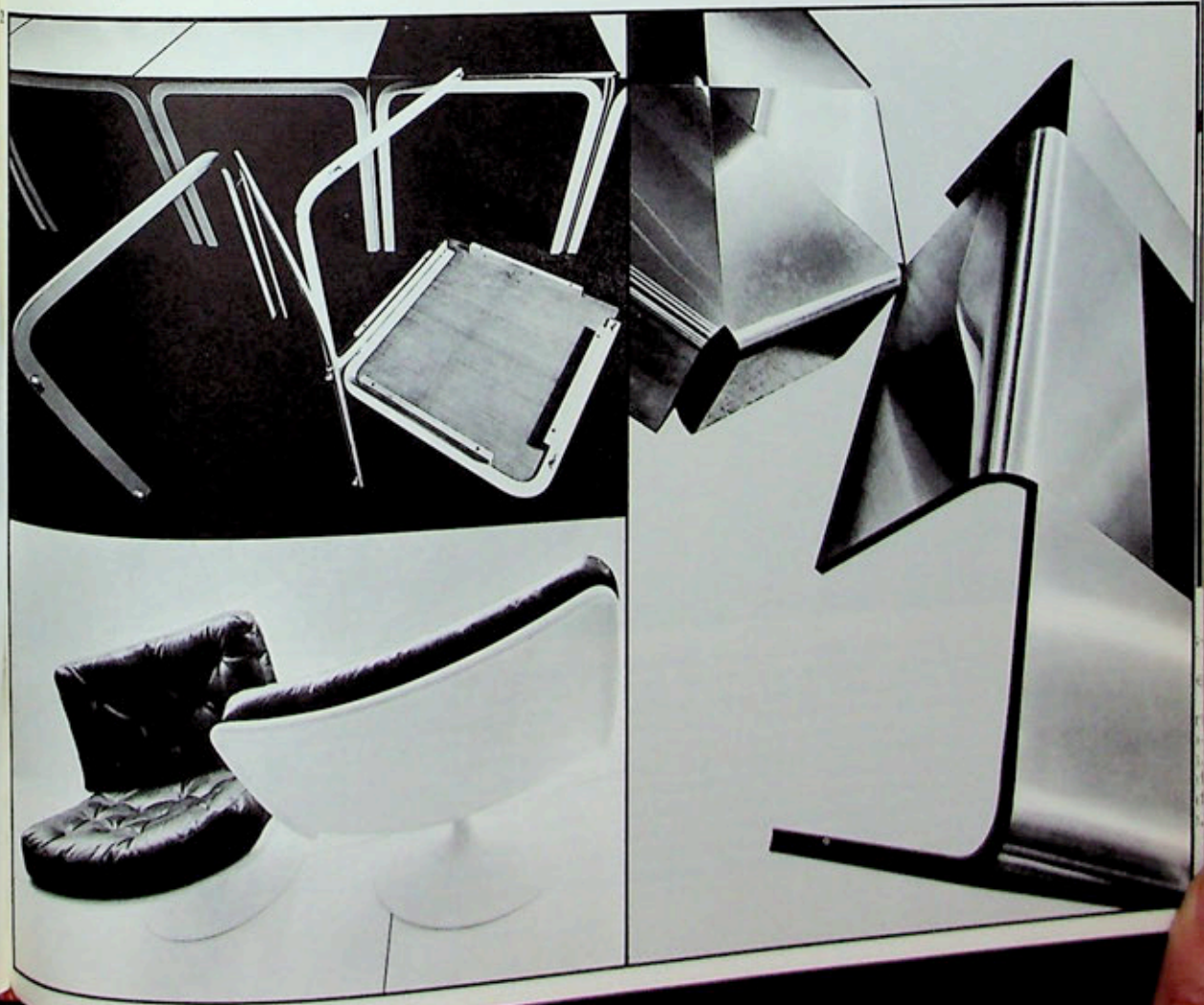
1

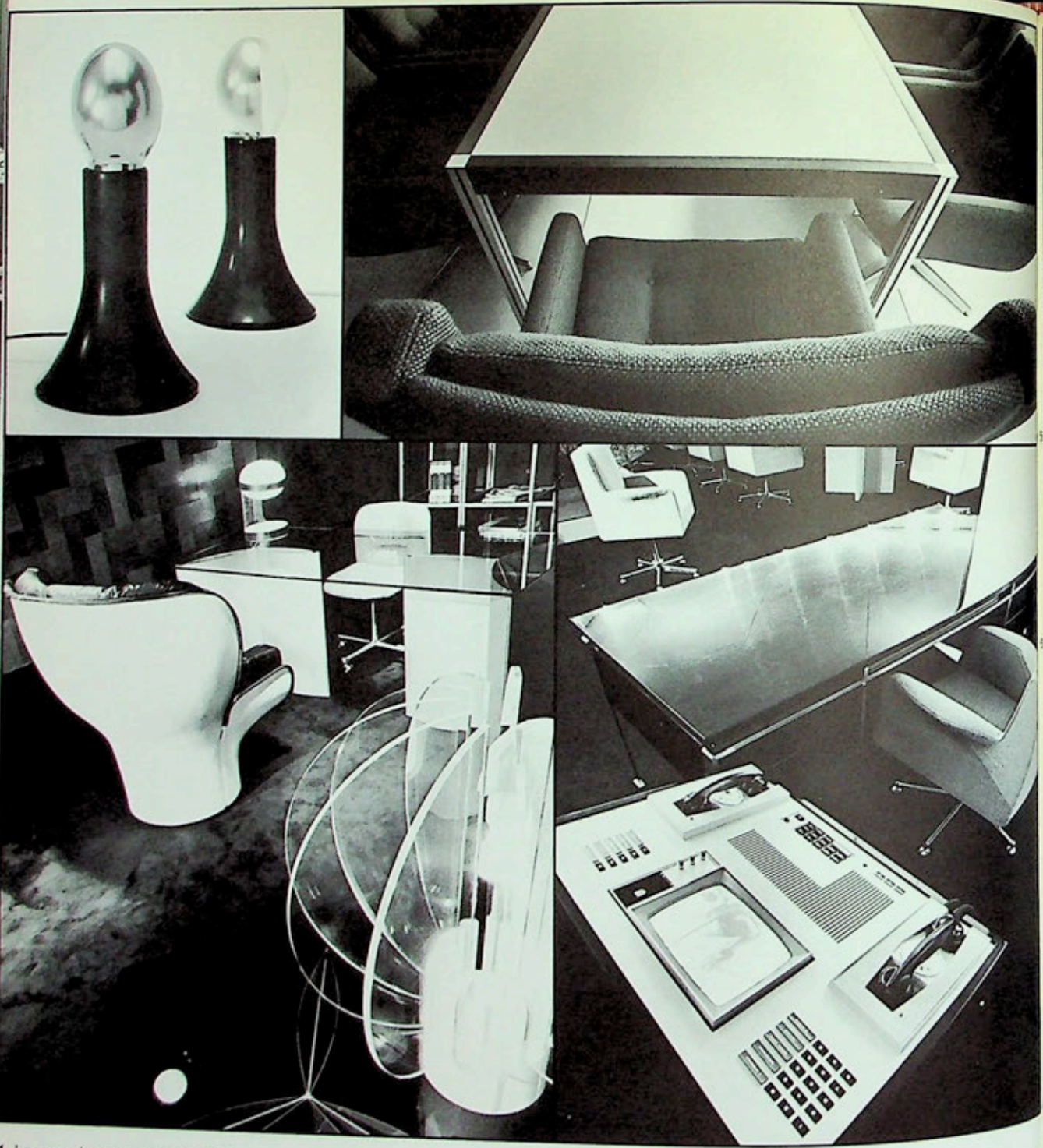
2

1 Détail de la salle de secrétariat. Comme dans la plupart des pièces du palais (voir ci-dessous et page 73), on a laissé apparent le pavement d'origine imitant les motifs des tapis Empire et leurs bordures. Bureau à piètement chromé (Knoll) et chaises d'Hermann Miller (De Padova). 2 Le bureau de marketing: les meubles et les lampes sont les mêmes que dans le bureau des chefs de publicité. Ici encore le pavement dessine un grand « tapis » dont le motif central est une étoile dans un cercle. 3 Dans l'entrée, les sièges de Bernard Govin (Saporiti), les uns de ton or, les autres grèges s'harmonisent avec la toile orange des murs (Tela Firenze). Lampadaires de Castiglioni (Arteluce). Vases en métal chromé (Azucena). 4 Ce petit salon a conservé son décor de fresques représentant des paysages dans un encadrement d'architecture en trompe-l'œil. Les chauffeuses de Mies van der Rohe (Knoll) y trouvent parfaitement leur place, autour d'une table de verre et d'acier chromé (Azucena). Lampadaire à hauteur réglable (Azucena). 5 Les murs du bureau de direction sont tendus d'un tissu, en shantung coton et Terital dont les tons or, sous l'éclairage des lampes à globe de verre opalin (Azucena), crée dans la pièce une ambiance très lumineuse. Chauffeuses de Mies van der Rohe. Derrière la table ovale, fauteuil de bureau en cuir noir (Knoll).

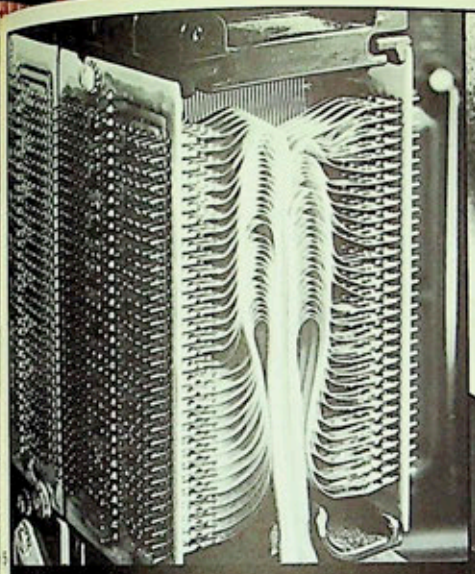
L'OEIL AUX AGUETS SUR LE SICOB

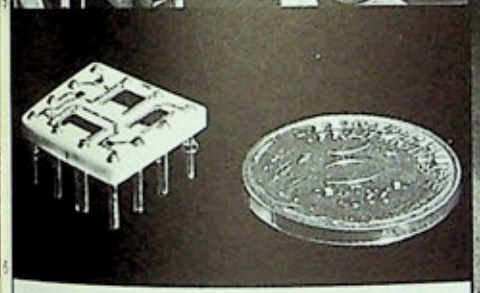
1 Cette installation de bureau (Knoll Int.) joue sur un contraste de tons entre le bureau, les chaises rouges empilables d'Albinson (qui existent en 5 couleurs) et le tableau de Ado accroché sur la paroi du fond. Lampe et cendrier de marbre noir. 2 Multi-tables créées par J. C. Duboys pour les Huchers Minvielle. Le piètement laqué métallisé avec embouts plastiques et le plateau en lamifié teck, acajou ou blanc spécial, n'occupent qu'une épaisseur de 10 cm. lorsqu'ils sont repliés: le démontage se fait en moins d'une minute. 3 Bureau et table basse en acier inox, créés par J. A. Motte pour le Mobilier National (édités par M. D.). 4 Chauffeuse créée par G. Harcourt pour Artifort (Meubles et Fonction). La coque pivotante est garnie de deux gros coussins recouverts de cuir ou de tissu.



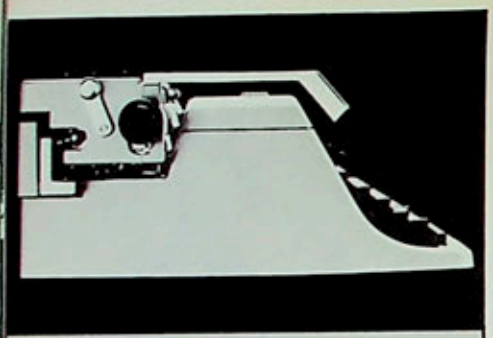


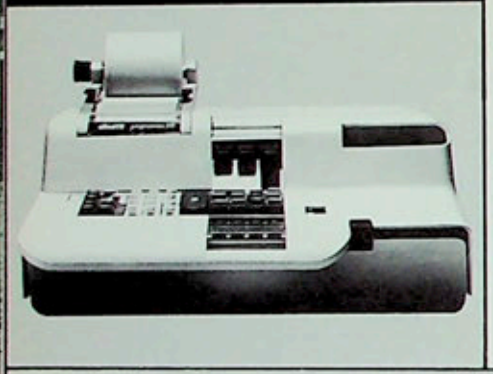
1 Lampes laquées rouge ou blanc avec ampoules miroir, dessinées par Fermigier pour Meubles et Fonctions.
2 La table de conférence « Genève » comporte un plateau en noyer ou plastique blanc cassé sur un piètement d'aluminium anodisé entretoises en noyer naturel (Diffusion M.F.I.). Les sièges de conférence, créés par G. Harcourt pour la collection Artifort, existent avec ou sans accoudoirs et dossiers hauts ou bas. Ils sont garnis de coussins amovibles qui en augmentent le confort. (Diffusion M.F.I.)
3 Devant un bureau à plateau sur caissons laqués de J. P. Barray et Kim Moltzer, le fauteuil Elda 1005 de Joe Colombo dans la collection Comfort (Milan). Au fond, une chaise pivotante de Tito Agnoli. Au premier plan, la lampe en perspex de Gae Aulenti, « Le Roi Soleil » (Design Center, Milan) sur une table basse de J. P. Barray et Kim Moltzer (Design sa).
4 Pour un chef d'entreprise, Leleu-Deshays présente ce bureau en wongué verni sur piètement de métal, complété par un pupitre de commande, avec interphone-dictaphone, signalisation et ouverture de la porte par gâche électrique, ligne téléphonique comportant un clavier « à mémoire », pour enregistrement des conversations, écoute et rappel automatiques; télévision reliée aux services essentiels de l'entreprise. Fauteuils réglables en hauteur, tournant et basculant.



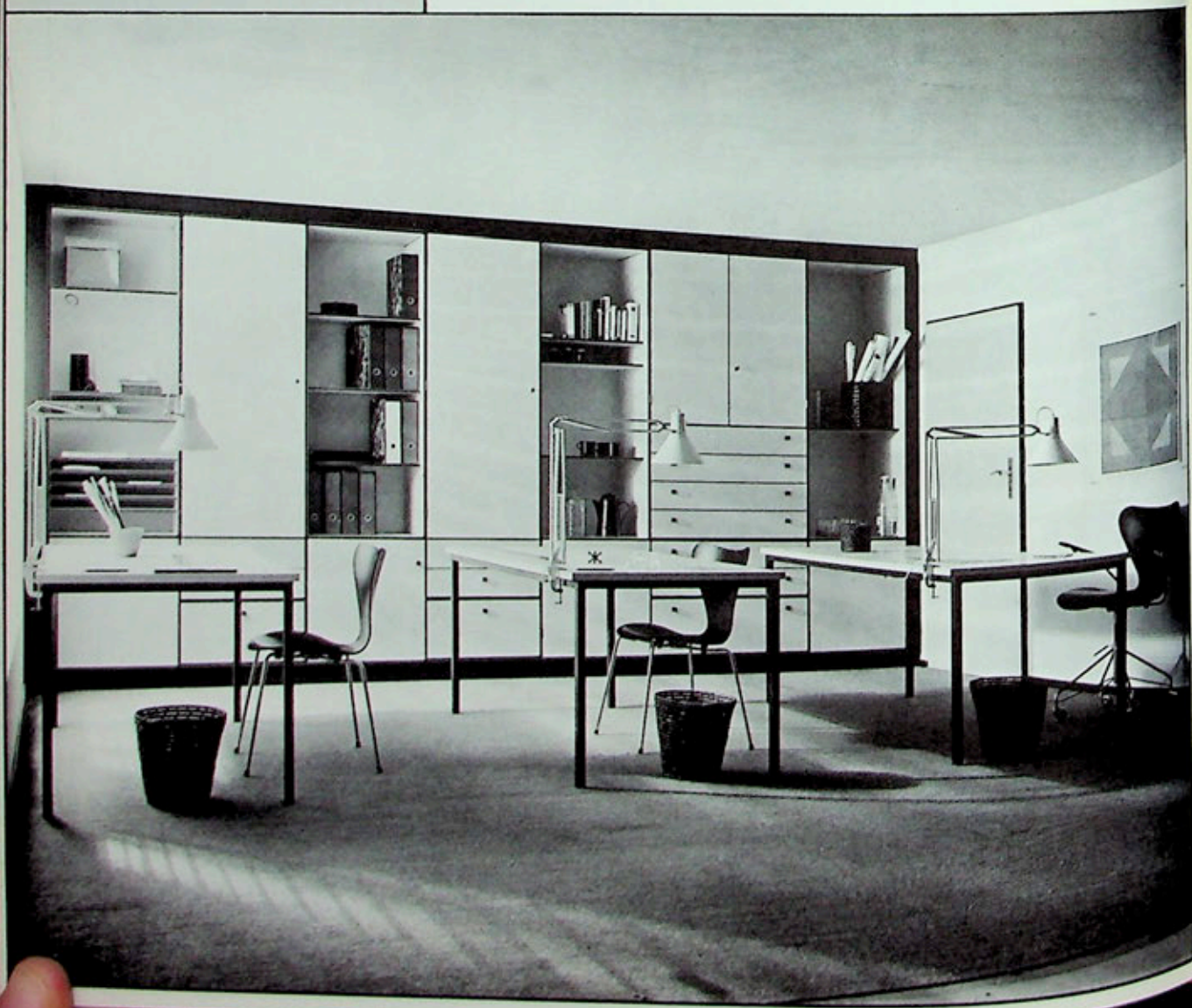


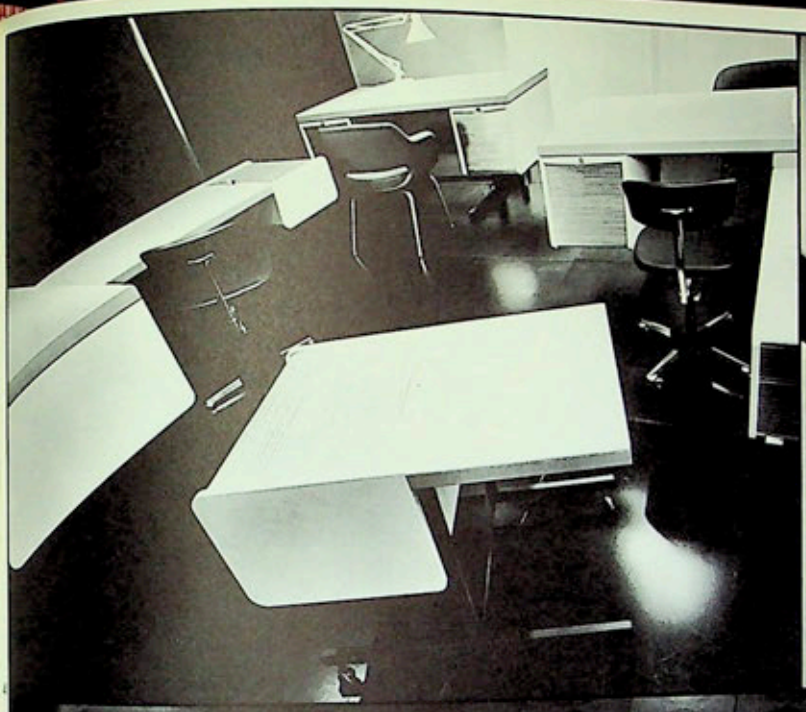
5 Circuit interne de l'ordinateur IBM 360.
6 Une pièce de 5 centimes, ici très agrandie, donne l'échelle du micromodule constituant le circuit de base de l'ordinateur IBM 360.
7 Chaise « Laos » à piètement chromé, garnie de tissu ou de cuir; dossier à double position. (T.F.M.).
8 Fauteuil coquille Kill de Kastholm et Fabricius (Formes Nouvelles). La coque en acier moulé est garnie de feutre et de mousse de latex recouverts d'une housse amovible en cuir. Le piètement chromé se fait tournant ou fixe, avec ou sans roulettes.
9 Eléments combinables, créés par Hans Gugelot pour Bofinger (Diffusion M.F. et M.F.I.). Les panneaux revêtus sur les deux faces de plastique blanc cassé permettent la composition de cloisons visibles des deux côtés, en caissons fermés ou à claire-voie.

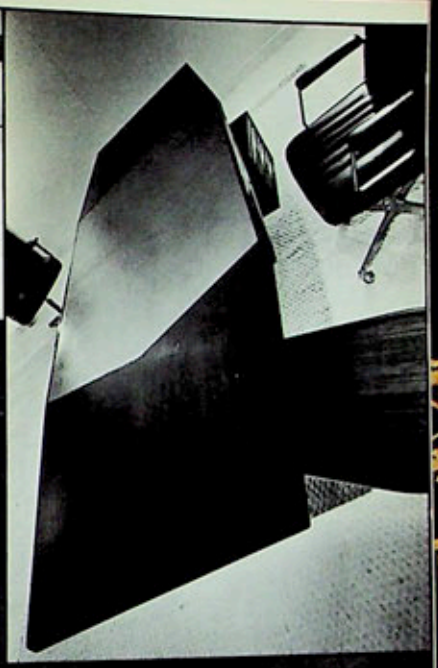


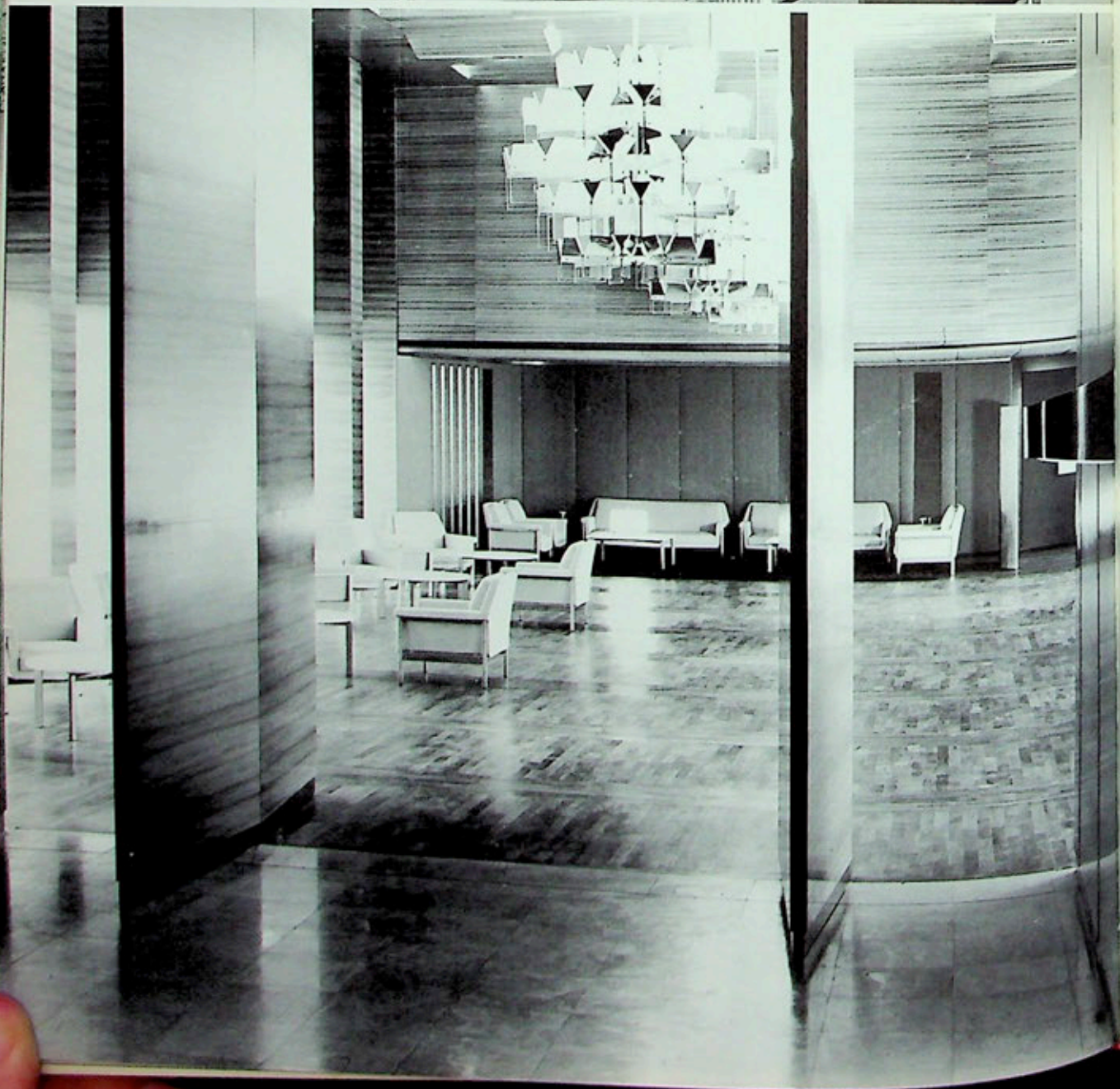


1-2 La rigueur et l'harmonie des lignes caractérisent aussi bien la machine à écrire mécanique « Linea 88 » que la machine à calculer « Programma 101 » créées l'une et l'autre par Olivetti. **3** Bureau d'étude entièrement réalisé avec les éléments de série du Programme B.M.Z. Les façades sont revêtues de foliet blanc perle, avec socles et calfeutrements anthracite. (Edité par Behr International. Agent général pour la France I. Sarfati). **4** Dans la série Design 90 de Planmöbel, présentée pour la première fois en France par Formes Nouvelles, au Sicob 1968, un ensemble de bureaux et de tables de dactylo conçus pour assurer à la fois une grande liberté de mouvement et des surfaces bien dégagées, l'accès immédiat de tous les volumes de rangement ou classeurs. Les surfaces en mélamine gris clair ou gris bleu, visuellement reposantes, résistent aux chocs, à la lumière, aux agents chimiques et à la chaleur. **5** La ligne oblique de ce bureau dessiné par Borsani pour Tecno (Formes Nouvelles) diminue l'encombrement du plateau. Un panneau de cuir est incrusté au centre. Il est complété par une table d'appoint perpendiculaire. **6** Salle de conférence aménagée à l'aéroport d'Orly par P. Gautier-Delaye. Les fauteuils sont équipés de tablettes abattantes et inclinables (Airborne). Les tables en ébène de Macassar, dessinées par M. Vergmères, comportent des micros et des cendriers incorporés au plateau. L'éclairage est incorporé au plafond acoustique (I.T.A.), fait d'éléments d'aluminium en forme de pyramide.





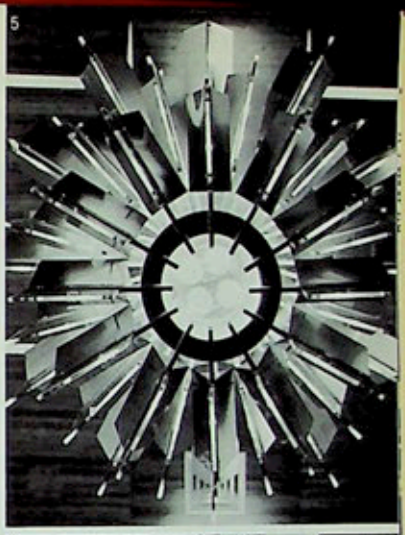




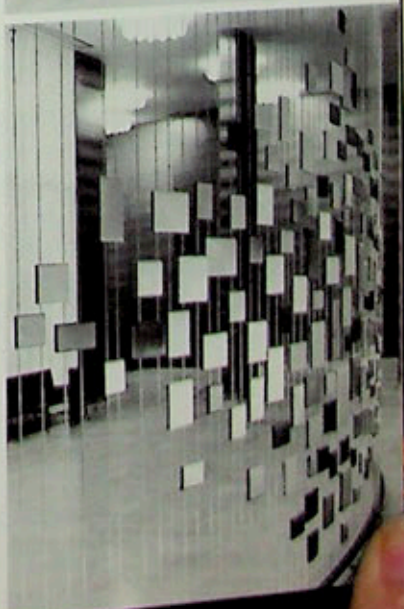
«MOUVEMENT PRÉFECTORAL»

Pour la nouvelle préfecture de la Drôme, à Valence, les architectes Biny et Godfard (Delamare, architecte d'opérations) ont conçu pour les zones de réception et d'accueil un ensemble de volumes très ouverts, dont l'aménagement intérieur a été confié à la société T.F.M. Le décorateur, Etienne-Henri Martin a respecté l'organisation intérieure spacieuse et claire voulue par les architectes, en évitant la froideur et la monotonie grâce aux variations de couleurs, de luminosité, de textures, obtenues par le choix des matériaux utilisés: marbre et grès layé, bois de Wengué et d'orme, aluminium oxydé ou non, lin blanc des rideaux, tissu gris clair ou gris foncé des sièges et des murs.

5



6



1 Dans la galerie dallée de marbre, les murs sont revêtus de panneaux d'orme, face aux fenêtres voilées de lin naturel blanc. Au fond, un pan de grès layé se détache sur la paroi de laque brun foncé. Les fauteuils ont été réalisés spécialement par T.F.M. **2** Les parois de l'escalier d'honneur sont revêtues d'orme satiné, avec des joints d'aluminium oxydé entre chaque panneau. Marches de marbre et contre-marche de béton. Lustre en aluminium oxydé. Lustres en verre italien dessinés par Etienne-Henri Martin. **3** L'extrémité du salon d'apparat. Le plafond surbaissé (voir fig. 4) ménage une zone plus intime dans cette salle aux proportions imposantes qui occupe la hauteur de deux étages. Les tables basses à dessus de marbre, les lampes, les fauteuils recouverts de velours gris clair ont été créés pour ce salon par T.F.M. Un tapis de haute laine (Tisca) recouvre ici le parquet de Wengué. Le mur, tendu de tissu gris foncé, est rythmé verticalement par des dalles de verre éclairées par derrière. **4** Deux portes pivotantes ouvrent sur le salon d'apparat. Le plafond en bois moulé plaqué d'orme a été dessiné pour la correction acoustique. Il est doublé d'un plafond absorbant derrière les volets alternés incorporant l'éclairage, les bouches d'aération et les haut-parleurs à grille de bois. Les murs sont recouverts de panneaux d'orme, sauf la paroi du fond tendue de tissu gris. Parquet en bois de Wengué. **5** Les lustres du salon d'apparat (voir page ci-contre, en bas), sont faits de feuilles d'aluminium inoxydé et de pans de verre fixés entre les éléments d'aluminium. **6** Un autre aspect de l'escalier menant à la galerie. On aperçoit, en bas, les piliers plaqués d'orme qui séparent la galerie et le salon d'apparat. **7** Cet écran de fils d'acier et d'éléments d'aluminium oxydé, différents de tons et de forme plate ou concave, est tendu dans le hall d'honneur, face à l'entrée. Il constitue un élément décoratif qui dissimule l'accès des vestiaires, sans rompre le volume clair du hall.

STRAFOR HAUSERMAN

CLOISONS AMOVIBLES

Interchangeabilité

Acoustique

Résistance au feu

Récentes réalisations: BOUYGUES, Clamart - Maine Montparnasse (Air-France, Caisse des Dépôts et Consignation, M. G. E. N.) - Préfecture d'Arras - General Motors à Strasbourg - SOGENAL, à Strasbourg

71, quai National - Puteaux - 92 - Tél. 772 28 97 - Direction Générale Strasbourg-Kœnigshoffen - Tél. 36 62 20

VITRERIE
MIROITERIE

Tasiver

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Tél. CLI.
05-28 +

29, Rue SOUBISE
ST-OUEN (Seine)

LUBET BOMPY

Agencement de magasins bureaux

Collectivités et hôtellerie

Engeneering

34, rue de la Roquette — Paris XIe — Tél. 805 41 61

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1967

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1967. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VIe.
Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955 F. 100,00
1956 F. 100,00
1957 F. 100,00
1958 F. 100,00
1959 F. 100,00
1960 (épuisé)
1961 F. 100,00
1962 F. 120,00
1963 F. 130,00
1964 F. 130,00
1965 F. 130,00
1966 F. 130,00
1967 F. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

précision dans la climatisation

APPAREILS POUR VENTILATION ET CLIMATISATION

Caissons de traitement d'air central et multizone - Climatiseurs autonomes - Inducteurs de différents types pour divers systèmes.

- Ventilo-convecteurs
- Climatiseurs autonomes pour laboratoires.
- Conditionneurs industriels.
- Monoblocs de production d'eau glacée - aéroréfrigérants
- Echangeurs.
- Unités de traitement terminal.
- Ventilateurs axiaux.

Gamme complète d'équipements pour abris antiatomiques

Luwa

14, Av. de la Plage - JOINVILLE LE PONT - 94
Tél. 472.30.71

Agences et Bureaux de Vente :
Lille - Lyon - Marseille - Mulhouse - Rouen

Maisons Associées :
ZURICH - FRANCFORT/M - LONDRES - BARCELONE - SAO PAULO
BAARN (Holl.) - CHARLOTTE (USA)

roger chandon

Agencement et équipement mobilier
Ebénisterie traditionnelle

Aménagement des Centres de Direction
et d'Accueil
de l'Entreprise Bouygues

Atelier à 77 - Ste-Colombe - Tél. 813 à Provins
12, Cité Voltaire - Paris 11e - Tél. 700-75-75

un coup d'œil suffit...

...parce que «LA CLASSE» sait arrêter le regard. Le retenir aussi puisqu'en connaisseur vous appréciez QUALITE, RENDEMENT, SERVICE.

STRAFOR équipe chaque année des centaines d'entreprises... Parmi elles, STRAFOR a fourni 500 bureaux au nouveau Siège de l'Entreprise Francis Bouygues à Clamart II... Une maison de verre où 15.000 mètres carrés de bureaux ont été entièrement harmonisés par N. Davoine.

Vous aussi, pensez à STRAFOR !

STRAFOR
141 boulevard Haussmann
Paris 8e
Tél. 225 53-89 +

487

JOSEPH SIMA

Suite de la page 35

plans se séparent, se déploient, s'étendent, se superposent comme des voiles ou se diluent dans les remous de puissantes vapeurs. Pourtant ce sont là, derrière ces apparences, des champs, des terrains, des rochers, des ciels bleus, des vapeurs en devenir... » Mais Michaux disait de son côté : « Sous les yeux, l'immuable se forme, se reforme sans formes. »

Et moi avec lui, je continuais : « Présent est le sens du vide et de l'immensité, du vide et de l'éternité mais un vide en continuel travail de ruine ? Il faudrait le demander à la lumière. Va, la lumière, j'y reviens, qui contient ces trames en devenir vers la vie ou en devenir vers la fin finale de l'inorganisé, peu importe. Lumière nullement pareille à celle des analyses des impressionnistes ou de la transmutation en couleurs des Fauves, mais dernière transformation de la matière, photons des physiciens, qui peut-être par un miracle inouï seraient en train de reconstituer, pour notre souvenir les forces qui furent. »

Je n'ai pas grand'chose à ajouter à ces appréciations. L'évolution de Sima paraît s'être faite sans heurts, sans désespoirs soudains au détour de quelque chemin, comme cela arrive à beaucoup de peintres, encore que ceux-ci soient moins « fragiles » que les poètes et autres littérateurs. Nous assistons à l'évolution lente au sein de l'arsenal des formes, baignées dans cette lumière dont je parlais plus haut : au fait, sont-ce les formes qui créent leur lumière, chez Sima, est-ce celle-ci qui crée les formes ? Peu importe en cet univers de cristaux matérialisés par les attouchements continus du rêve. 1960-1961-1962-1963-1964-1965... années où l'œuvre mûri n'a jamais perdu sa fraîcheur, son odeur de rêve roulant comme des nuages par les ciels éperdus. Angles, triangles, prismes, grandes lignes de l'esprit étendus sur les cordes invisibles... Courbes aperçues dans les vapeurs, et pourtant, tu es là, monde, univers palpable...

Palpable... Oui. Car Sima a vécu la vie des hommes, avec la Tchécoslovaquie pour berceau, avec la France pour vêtement... Calme et poésie... Il est en France depuis 1921. Mais il est resté en relations avec Prague, avec des hauts et des bas. Il a participé aux mouvements d'avant-garde, toujours personnel et sans contrainte.

Il a connu toute la jeunesse, toutes les jeunesses entassées les unes sur les autres, depuis lors, et en restant jeune lui-même comme pas un ! Et toujours on lui a rendu hommage, on l'a aimé.

Il a côtoyé les divers mouvements d'avant-garde, disais-je. Mais il est demeuré Sima. C'est-à-dire qu'il n'a fait que monter.

Monter... entendons-nous sur ce mot. Il ne s'agit pas de flatterie. Mais d'une sorte d'ascension en lui-même.

Et puis, monter sur quoi ? C'est bien le cas de le dire : monter sur un escalier de lumière. Il peut voir de haut les événements comme il les a toujours vus, même en souffrant. Mais cette fois-ci, il faut bien croire que le tragique dont je parlais au début de cette étude, ce tragique des événements de la terre natale, balayée par la violence, va le nimber davantage de cette lumière-là que je disais, et dont son cœur, ni son esprit, n'ont perdu le secret.

Je pense en avoir assez dit. Et cependant, si je jette un dernier regard sur le chemin où s'échelonnent les œuvres de Sima, et que je m'arrête enfin à ce jour d'aujourd'hui qu'il ne m'est pas permis de dépasser, je ne puis m'interdire de parler encore de cet univers de lumière et d'ombre ouvert à nos yeux. De ces formes comme enduites de mystère, cette sorte de question toujours posée et reposée, qui n'a pour réponse que les formes elles-mêmes et la lumière qui les crée à l'instant.

Mais qu'on ne se trompe pas cependant sur mes allusions à cette sorte de divinisation de la lumière : il ne s'agit pas d'un détour vers un faux déisme, mais d'une appartenance totale de l'univers à la lumière dont il semble né.

Ainsi se légitime, aussi, l'ancienne appartenance de Sima au « Grand Jeu », à ce groupe depuis longtemps disparu, mais non oublié.

Mais il nous faut terminer, tandis que la carrière de Sima va continuer. Que dire encore de ce qui lui est arrivé ? Dans les années 1960 à 1963, Sima s'est mis à travailler pour les vitraux de l'église Saint-Jacques, à Reims : il a trouvé là un nouveau champ d'activité, dont les conséquences seront fructueuses pour son talent.

Des toiles anciennes semblaient avoir été perdues. Et il est devenu le héros de la peinture imaginative tchèque, à Prague, lorsqu'elles sont retrouvées puis exposées.

Des toiles anciennes ainsi retrouvées sont aussi exposées à la galerie « Le Point Cardinal », à Paris. Et désormais absolument maître « dans le combat de lui-même », il atteint la plénitude de son talent.

Avec une blessure, sans doute, dans le cœur, à cause des malheurs de son pays. Du pays où il a vu la première fois se lever le soleil.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir, à partir du 7 novembre, l'exposition Sima organisée au Musée National d'Art Moderne par le Centre National des Arts contemporains, et celle qui ouvrira le 19 novembre à la Galerie du Point Cardinal.

Mais le volume des corps ne transparaît plus sous la masse des étoffes qui les couvrent. Les vêtements ne sont pas traités plastiquement, mais chromatiquement: le volume est suggéré par le chatoiement des couleurs, rehaussées par de fins traits d'or qui figurent les plis et qui sont inspirés, comme on l'a dit depuis bien longtemps, par l'art des émaux cloisonnés. Le seul modelé qui subsiste est celui des visages, souvent riches de force expressive. Le Psautier du Vatican (fig. 21, 22, 23) dont la datation par les portraits impériaux qui ouvrent le volume reste discutée à quelques décades près, accentue au contraire une certaine stabilité des formes, mais l'équilibre des compositions, l'harmonie de la répartition des images diminuent, au profit parfois d'une intensité dramatique accrue. Le Psautier de Baltimore, que l'on attribue au

PSAUTIERS BYZANTINS

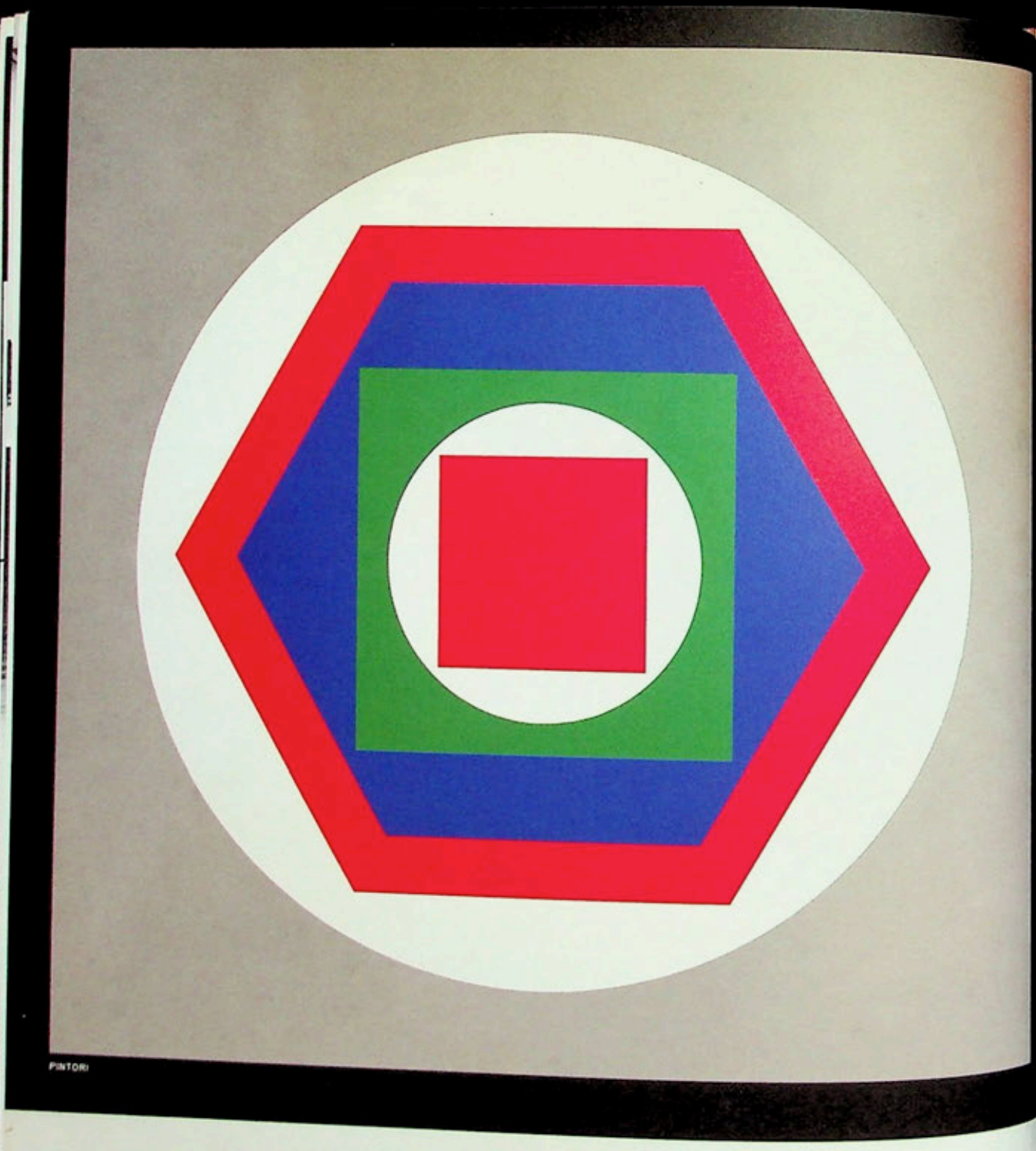
Suite de la page 9

XII[e] siècle, exagère certains traits du Psautier de Londres, les silhouettes y deviennent grêles, les personnages aux jambes filiformes, au corps trop long, au cou excessivement haut, semblent étirés; l'abus des espaces blancs entre les scènes accentue encore le malaise (fig. 10). Quant à l'exemplaire de Berlin (fig. 11), riche de détails iconographiques particuliers, il n'atteint pas le grand art: un dessin mou, un modelé souvent incertain trahissent la difficulté, pour un peintre de second ordre, de se soumettre à un si grand format; mais il révèle la popularité qu'avait jusque dans des milieux gréco-latins ce genre d'illustration. Là ne s'arrête pas ce prestige des psautiers à illustrations marginales: à la fin du moyen âge, les Slaves prennent la relève des Byzantins: un Psautier slavon de 1397 est un parent très proche du Psautier de Baltimore; d'autres copies furent exécutées en Russie jusqu'au XVII[e] siècle. Les Slaves méridionaux, les Bulgares et les Serbes, décorent aussi des Psautiers dont l'illustration glisse dans le texte, mais reste proche du cycle des Psautiers marginaux; le style, l'esthétique pourtant se transforme. Ainsi Byzance affaiblie rayonne-t-elle encore sur ce monde orthodoxe; elle lui transmet une civilisation qui sera, dans l'effondrement du XV[e] siècle, gage de survie et ferment d'espoir.

Si vous voulez en savoir davantage

Aucun ouvrage général sur ce Psautiers n'est paru depuis l'étude de J. J. Tikkanen, « Die Psalter illustration im Mittelalter ». Helsingfors 1895. Pour des renseignements complémentaires on peut se reporter à la récente « Histoire de la peinture byzantine » de V. Lazarev, parue à Turin en 1968 et surtout aux publications intégrales des illustrations de plusieurs de ces Psautiers parues ou à paraître: S. Dufrenne, « L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge », I, Pantocrator 61, Paris grec 20; British Museum Add. 40731, Paris 1966; S. Der Nersessian, « L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge», II, British Museum Add. 19352, Paris, sous presse; M. V. Ščepkina et I. Dujčev, « Chludovskaja grečeskaja psaltyr IX veka ». Moscou, sous presse.

Artifort
ARTIFORT-FRANCE
20, rue Hoche - 92 - PUTEAUX
Tél. 506 32 32
Hall d'information :
27, rue Nelaton - 92 - PUTEAUX
Collectivités Paris :
MFI - 55, rue de la Glacière - PARIS 13e
Tél. 336 26 20 et 26 21
Documentation et liste concessionnaires sur demande
Ensemble 784 en jersey Kiruna - créateur P. Paulin
Présenté à la Galerie M= Meubles et Fonction
135, Bd Raspail - Paris 6e - 548 55 81 et 55 74

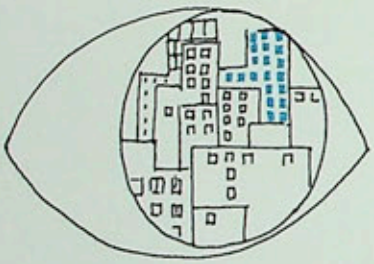


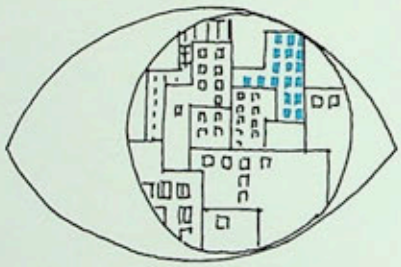
PINTORI

OLIVETTI

Une ligne dactylographiée, le résultat d'une opération, la passation d'une écriture comptable, l'exploitation d'une donnée statistique; de cent façons, les machines Olivetti créent l'information. Encore des Olivetti, les machines qui, à la périphérie comme au centre, exploitent et valorisent, à des niveaux toujours plus élevés, le travail des appareils de base. Toujours des Olivetti, celles qui recueillent, codifient, traduisent, transmettent, conservent, reproduisent l'information-pulsation de l'entreprise moderne. Olivetti produit un système intégré d'appareils pour le traitement de l'information.

L'ŒIL





PARSOL
cela saute aux yeux !

L'immeuble habillé de glaces PARSOL, même de loin, même noyé dans une masse de construction, conserve une présence, une personnalité qui attirent le regard.

Avec PARSOL (gris, bronze ou vert), l'architecture joue la couleur, PARSOL lui ouvre des horizons nouveaux dans la recherche de l'esthétique et du standing.

Glace filtrante, PARSOL absorbe les excès du soleil et contribue à une climatisation plus efficace, moins onéreuse. Glace anti-éblouissante, PARSOL assure un agréable confort visuel.

SAINT-GOBAIN
DIVISION GLACES

centre de documentation : 16, avenue matignon, paris 8e, tél. : 225.99.80

conception atelier chourgnoz - G 111

LOUIS POULSEN & C^ie^ 8 AV. PERCIER PARIS 8^e^

Nice-Côte d'Azur : 32, rue de France

concessionnaire : Knoll International France

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	DÉCEMBRE 1968	N° 168

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Giraudon: pages 2-3 et 9 – Alinari-Giraudon: page 7 – Service Photographique des Musées Nationaux: page 3 – Bibliothèque Nationale: pages 4, 6 et 10 – Service Photographique de la National Gallery, Londres: page 5; British Museum: page 6 A.C.L., Bruxelles: page 6 – Staatliche Galerie, Dessau: page 8 – Rouault: page 9 – Braun: page 10 – Ehem. Staatliche Schlösser und Garten, Berlin: pages 13, 16, 17 et 19
Walter Steinkopf: pages 14-15, 17 et 18
Marc Lavrillier: pages 20, 21, 22, 23, 48 à 55, 64, 67, 71, 76, 77 à 82 et 84 à 93 – Laboratoire du Musée du Louvre, Institut Mainini: pages 24 à 27 – Galerie Denise René: pages 29 à 33
Service photographique du Musée des Offices: pages 29 à 33 – Dominique Lacarrière à page 56
Ezra Stoller: pages 62 et 63 – Routhier: page 69 – Roberto E. de Castro: page 68
André Koti: page 70 – Ancillotti: page 72.

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 11, 27, 65, 66 – Service Photographique des Musées de Berlin: page 12; Dumage: page 28
Service photographique du Musée des Offices: page 35; Dominique Lacarrière: pages 57, 58 et 59 – Ezra Stoller: pages 60 et 61.

Notre couverture
École de Fontainebleau: « Deux musiciens » Bois, 21 × 27.5 cm.

Notre prochain numéro
Le Musée des Offices au XVIII^e^ siècle. Bronzes d'Olympie. Salvador Dali. Décoration et formes nouvelles en Italie.

Abonnements
France: *Fr. 110.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 124.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 1200.—; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Psyché et le papillon
par A.P. de Mirimonde

12 Friedrich Rudolph,
comte de Rothenburg,
par Helmut Börsch-Supan

20 Au laboratoire du Louvre,
par Josette Devin

28 Capitale Dubuffet,
par Gaëtan Picon

34 Dessins français des Offices,
par Walter Vitzthum

42 Livres sur l'art

L'Œil du Décorateur

48 Bouges-le-Château,
par M.G. de La Coste-Messelière

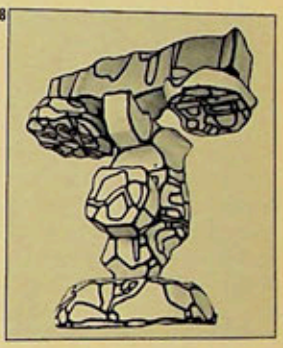
56 Tables de La Fiorentina

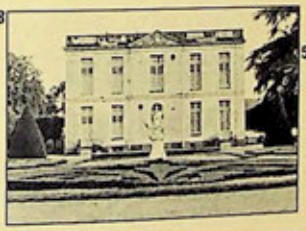
60 La maison Kreeger à Washington

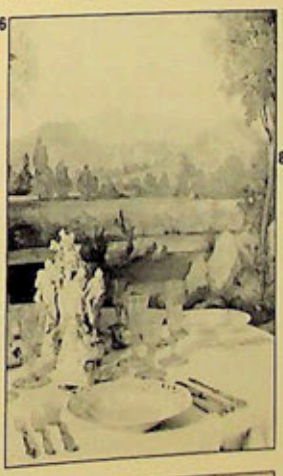
64 Un appartement « évidé »

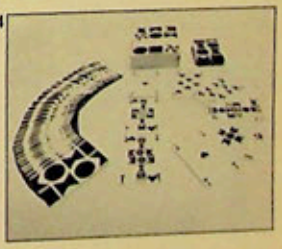
68 Beaux objets sur le marché

84 Cadeaux









PSYCHE ET LE PAPILLON

par A. P. de Mirimonde

Un des attraits du génie grec a été la faculté de concevoir la Fable et de transfigurer les légendes venues d'Asie. Plus tard, les Hellènes ont interprété les épisodes de la mythologie pour en tirer de subtiles allégories. Le mythe, disaient les rhéteurs, est « un récit mensonger figurant la vérité ». Il leur semblait que ce procédé permettait d'approcher les réalités profondes de la nature par une intuition poétique. Ces paraboles fournissaient d'admirables sujets aux arts plastiques. Originaire d'Orient, le mythe de Psyché en offre un exemple ravissant. Son sens secret transparaît grâce au symbolisme du papillon.

Le roman d'Apulée est présent à toutes les mémoires. Par sa beauté, Psyché avait excité la jalousie de Vénus. Elle avait séduit Eros lui-même. Transportée par Zéphyre dans une vallée fleurie, elle y habitait un palais de rêve. Chaque nuit, elle y accueillait un amant qu'elle ne devait pas voir. Sur le conseil perfide de ses sœurs, cédant à la curiosité, elle vint une fois avec une lampe regarder celui qui partageait sa couche. Une goutte d'huile tomba sur le dieu qui s'envola. Alors commencèrent de redoutables épreuves dont l'infortunée ne triompha que grâce à la complicité de l'Amour. Quand elle les eut surmontées, ses noces furent célébrées dans l'Olympe et elle fut admise au banquet des dieux.

Or, en grec, Psyché signifie à la fois âme et papillon. Le mythe fut interprété en jouant sur ce double sens. Il devint l'histoire de l'âme touchée par l'amour divin, mais qui, en raison des fautes commises, doit subir bien des tribulations avant d'accéder à l'immortalité heureuse. Le papillon de nuit, attiré par le flambeau, comme l'esprit par les vérités célestes, se brûle à la flamme, image des épreuves qu'il faut endurer pour éliminer les souillures charnelles avant de connaître les jouissances de l'au-delà.

L'assimilation ainsi établie paraissait d'autant plus naturelle qu'en Orient et jusque chez les peuples du bord de la Méditerranée, l'âme était assimilée à un souffle aérien. « L'Eternel avait formé l'homme de la poudre de la terre, il lui avait soufflé dans ses narines une respiration de vie et l'homme fut fait âme vivante » (*Genèse*, II, 7). La croyance s'était aussi répandue que, lors de la mort, l'âme s'échappait du corps avec le dernier souffle et flottait dans l'atmosphère. L'art archaïque grec la représentait sous l'aspect d'un oiseau. Cette vieille conception a subsisté longtemps sous une forme métaphorique et Platon y fait encore allusion (*Phèdre*, 246 b). Lorsqu'à une époque assez tardive, l'histoire de Psyché se répandit dans l'Hellade, le papillon devint un symbole analogue, mais encore plus séduisant. Quand il repré-

1

sentait l'âme d'un juste, les zéphyres le poussaient sur la mer vers les Iles des Bienheureux, là où règne « une délicieuse fraîcheur » (*Odyssée*, IV, 567). Ainsi Psyché, soulevée par Zéphyre, avait été déposée dans ce vallon enchanté, tout parfumé de fleurs, où Eros, l'amour divin, venait la retrouver.

Cette aventure fabuleuse a inspiré à diverses reprises les sculpteurs romains qui exécutaient des monuments funéraires pour une clientèle cultivée. Deux exemples, choisis dans les collections du Louvre, suffiront pour en illustrer le sens.

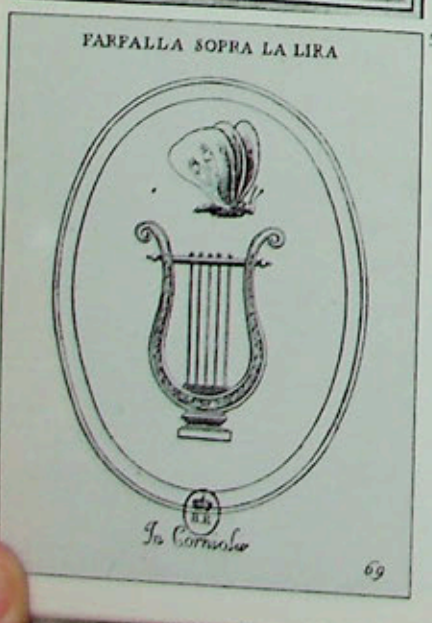
Un beau sarcophage (fig. 1) montre à gauche Prométhée qui achève de modeler un homme. Près de lui, Pallas casquée pose un papillon sur la tête de cette créature qui, désormais pourvue d'une âme, va s'éveiller à la pensée. Plus tard, la mort surviendra, le corps est étendu sur le sol, mais Mercure secourable a saisi de son bras gauche Psyché aux ailes de papillon: il la portera au séjour céleste. Au centre, les trois Parques ont décidé de cette vie. L'une tient le globe des étoiles de la nativité. La seconde déroule le parchemin où les destinées sont écrites. La troisième vient de trancher le fil de l'existence. Enfin, à droite, Prométhée est descendu chez Vulcain: il a ravi le feu sacré pour en faire don à l'humanité. Selon les Stoïciens, il ne s'agissait pas du vulgaire feu terrestre, mais d'une essence ignée supérieure: la raison.

Le cippe consacré aux mânes d'Amemptus n'est pas moins significatif (fig. 2). En bas, au milieu, sont placés deux symboles de mort: le cratère vide et couché et la corne d'abondance renversée. L'un et l'autre marquent la fin des voluptés matérielles. Au-dessus est sculpté un aigle en plein vol. Cet oiseau solaire passait pour avoir mission d'emporter les âmes vers la lune et le soleil qui,

1 *Sarcophage antique. « Prométhée formant l'homme et dérobant le feu du ciel ». Musée du Louvre.*
2 *Cippe funéraire consacré aux mânes d'Amemptus. Musée du Louvre.*

3

4



5

d'après les pythagoriciens, étaient les véritables Iles des Bienheureux. Sur le sol, Eros aux ailes d'oiseau et Psyché aux ailes de papillon vont à la rencontre l'un de l'autre en chevauchant deux centaures. Ils sont près de se rejoindre devant les attributs de la mort. La monture d'Eros joue de la lyre dont l'harmonie correspondait, croyait-on, à celle des sphères célestes. Au contraire, la centauresse de Psyché souffle dans un aulos double, l'instrument de Marsyas dont les mélodies troublantes évoquaient l'émoi des plaisirs charnels. Les tourments de la purification seront donc inéluctables. Sous sa forme gracieuse, ce relief finement exécuté incitait à une longue méditation.

Un autre sujet, souvent traité dans la sculpture funéraire, est aussi d'un grand charme. Il en existe un exemplaire caractéristique au Musée du Vatican. Eros s'est endormi paisiblement, comme le défunt. Il repose sur la peau de lion d'Hercule, présage favorable, car le héros, à la fin de ses travaux et après sa mort, avait été admis au banquet des Immortels. Confiant, le papillon est venu se poser près de Cupidon, mais le lézard, attribut de la mort, rampe vers lui. Pourtant, l'âme lui échappera et s'envolera à temps grâce à l'amour divin.

Le mythe de Psyché a connu une large diffusion due aux intailles et aux camées. Les sculpteurs antiques de pierres gravées ont raconté par le détail, d'une manière souvent exquise, les aventures de l'âme. Parfois, le papillon apparaît sur le front de Psyché, là où Minerve l'avait placé. Parfois aussi, il se pose sur le cœur de l'héroïne et sur celui d'Eros. Avec des ruses charmantes, l'Amour tente de capturer l'insecte volage. Il part à sa recherche avec une lanterne et la couronne d'immortalité. La lumière divine qui filtre attire la pauvre bestiole. Aussitôt Eros s'en saisit. Il lui faut, hélas! lui faire subir l'épreuve du feu. Il y a au Palais Chigi, à Rome, un cratère de marbre décoré d'un relief émouvant. L'Amour tient le papillon au-dessus de la torche, mais détourne la tête pour pleurer. Némésis et l'Espérance assistent à la scène. Il arrive également que Mercure intervienne pour porter le papillon au ciel. Là, après avoir traversé la flamme, il rejoindra non pas la Vénus charnelle, chargée de la procréation, mais la Vénus céleste dont parle Platon dans le *Banquet*, celle qui tient dans sa main le globe étoilé (fig. 3). Alors seront célébrées les *Noces de Cupidon et de Psyché*. Une pierre gravée, d'une fine exécution, les décrit (fig. 4). Les jeunes époux voilés comme des ombres s'avancent, unis par une chaîne de perles dont l'Hymen, qui porte le flambeau, les a entourés. Un petit génie les suit avec, sur sa tête, une corbeille de fruits. C'était l'offrande rituelle des jeunes filles qui se mariaient à Diane, l'ombrageuse déesse. Enfin, à droite, un autre génie prépare le lit nuptial. Une dernière intaille mérite d'être citée en raison de son symbolisme dépouillé et profond. Le papillon vole au-dessus de la lyre (fig. 5): l'âme a donc atteint le cercle supérieur de l'univers, celui où les sphères célestes font entendre une musique aussi pure que celle de cet instrument.

La peinture antique avait fait souvent allusion au roman de Psyché, mais elle a presque entièrement disparu. Deux fresques retrouvées à Pompéi sont à ce sujet d'un vif intérêt. Dans l'une, de petits

---

3 *« La Vénus céleste et le papillon (l'âme) ». Pierre gravée antique. Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.*

4 *« Les noces d'Eros et de Cupidon. » Pierre gravée antique. Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.*

5 *« La lyre et le papillon. » Pierre gravée antique. Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.*

6 *Attribué à Dürer: « La Vierge aux Iris ». Londres, National Gallery.*

génies préparent la farine, nourriture terrestre, dans l'autre, Eros et Psyché surveillent des amours chargés de tresser des guirlandes qui, une fois nouées, formeront couronnes promettant l'immortalité. La religion chrétienne n'a pas répudié ce mythe si évocateur. Fulgence, évêque de Carthage au VI[e] siècle, en faisait ressortir le caractère moral. Toutefois, le symbolisme allait évoluer et se compléter: la chenille correspond à l'homme, la chrysalide à la mort apparente et le papillon à l'âme après la résurrection. C'est ce que Dante a exprimé en trois vers:

Non v'accorgete voi che noi siam vermi
Nati a formar l'angelica farfalla
Che vola alla giustizia senza schermi?

(Ne vous apercevez-vous pas que nous sommes des vers nés pour former le papillon angélique qui vole sans défense vers la justice?)

Divers Maîtres ont eu recours à cette allégorie. A la National Gallery de Londres, *la Vierge aux iris*, attribuée à Dürer, est assise dans *l'hortus conclusus*, entourée de plantes saintes (fig. 6). Deux papillons, l'un de jour, l'autre de nuit, sont venus se poser près d'elle, sur une pierre et sur son manteau: image à la fois de la résurrection qui sera apportée par l'Enfant et de l'aide que les âmes attendent de Jésus et de Marie. De même, dans un tableau du Musée de Bruxelles, Dürer a représenté deux papillons analogues près de saint Antoine assailli par les démons (fig. 9): ce sont deux âmes qui demandent au saint protection contre les tentations.

A la fin du XV[e] siècle et au XVI[e], les enlumineurs ont souvent représenté des papillons dans les marges de leurs miniatures. Au British Museum, une jolie *Annonciation* (fig. 8) montre la Vierge dans son oratoire où sont placés le miroir sans tache, l'aiguière et le bassin qui rappellent son innocence et sa pureté. En bas, au centre, un paon fait la roue, présage d'immortalité. Dans la marge, chaque fleur a une signification: la pensée: méditation, les fraises des bois: les bonnes actions, le bouton du chardon: la couronne d'épines, la feuille du houx: la croix pour laquelle cet arbre donnera son bois. A gauche, un papillon vole vers un beau lys comme une âme éprise de candeur.

Dans le livre d'heures de la famille de Tour et Taxis, à Chantilly, la Vierge et deux anges adorent le divin Nouveau-Né. Dans la bordure apparaît une nouvelle plante: l'œillet. Elle dit l'amour du Christ pour l'humanité: aussi deux papillons se dirigent-ils vers ses fleurs. Une chenille rampe péniblement. Tous trois sont guettés par des oiseaux démoniaques.

Le bréviaire Grimani montre une réunion de Vierges avec, au milieu d'elles, Sainte Catherine, Sainte Cécile et Sainte Barbe (fig. 11). En marge, des roses rouges symbolisent le martyre et des papillons figurent les âmes assoiffées de sacrifice.

Les graveurs ont aussi employé ce procédé. Au XVII[e] siècle, Kohl montre que les âmes sont parfois attirées, hélas!, par des divertissements sataniques comme la danse (fig. 10). Au milieu

7 8

9

10

---

7 *D. Téniers (d'après un autre peintre): « Vanité ». Leningrad. Musée de l'Ermitage.*

8 *Livre d'heures flamand (début du XVI[e] siècle): « L'Annonciation ». Londres, British Museum.*

9 *A. Dürer: « La tentation de Saint Antoine ». Musée de Bruxelles.*

10 *A. Kohl: Miroir du bonheur et du malheur, 1652: « La danse ». Cabinet des Estampes. Bibliothèque Nationale.*

11 *Bréviaire Grimani: « Les Vierges martyres ». Enluminure. XV[e] siècle. Venise, Bibliothèque Saint-Marc.*

une ramille avec trois cerises, fruits du Paradis (fig. 15). Il s'interpose entre le papillon et le lézard dont la mouche sera la seule proie. Le symbolisme du papillon trouvait naturellement sa place dans les *Vanités*. Un très beau spécimen de Linard groupe les éléments allégoriques habituels (fig. 16), mais de plus, près de la flûte à bec, emblème érotique, le peintre a ajouté un coquillage vide et un papillon de nuit — la résurrection et l'âme.

Une autre nature morte, attribuée à Simon Renard de Saint-André, est d'une conception rare. Un grand livre ouvert sert de base à un globe terrestre qui annonce l'universalité de la leçon donnée. Sur la page de gauche figure le portrait d'une jolie femme en costume élégant du XVI[e] siècle. Un lézard rampe sur cette effigie pour saisir un papillon posé sur la marge, mais l'insecte s'envolera et rejoindra ses trois congénères qui tournaient autour de la sphère. Quatre coquillages correspondent à la seconde naissance de ces quatre âmes. Placée auprès, une branche de corail atteste la protection que le Christ accorde à ses fidèles contre le démon.

Téniers a copié une curieuse *Vanité* dont l'auteur n'a pas encore été identifié (fig. 7). Une belle pécheresse, de type rubénien, manifeste son repentir. Elle pose un pied sur le globe entouré du serpent et un coude sur une tête de mort. Elle est entourée des attributs de l'amour et de la richesse qu'elle dédaigne et lève son regard vers le ciel. Un angelot, avec sa torche, lui apporte la lumière divine et deux chérubins s'apprêtent à la couronner. A ses pieds une petite fille aux ailes de papillon, Psyché, pleure pendant que Cupidon, avec sa flèche, semble lui désigner le ciel.

Ce couple enfantin montre combien le vieux mythe restait apprécié. D'ailleurs les *Métamorphoses* d'Apulée, imprimées au XV[e] siècle et au XVI[e] siècle, étaient redevenues populaires. Le sens ésotérique n'en était ignoré ni par les érudits, ni par certains artistes comme le confirme un admirable tableau de Dosso Dossi, au coloris somptueux et au sujet sibyllin (Musée de Vienne). Jupiter a posé son foudre à ses pieds. Il peint trois papillons: l'un est presque achevé, un second semble posé sur la toile et le troisième s'envole. Mercure se retourne pour faire signe à une femme (Iris ou la Vertu?) de se taire. A gauche brille l'arc-en-ciel qui, lié à la pluie, présage la descente des influences célestes sur la terre. Dérivant d'un texte de Lucien ou d'un de ses pasticheurs, cette composition a peut-être été aussi inspirée en partie par certaines intailles antiques où Jupiter tient une corne d'abondance et un insecte qui ressemble à un papillon. Il est possible d'ailleurs que cet apologue de la création des âmes ait un ou plusieurs autres sens, comme le pouvoir créateur de l'artiste (Longhi) ou l'horoscope de la naissance du peintre, le 26 juillet 1480 (Klamer). Ce chef-d'œuvre de Dosso Dossi continue d'intriguer, ce qui est stimulant.

La tradition relative à Psyché restait vivace au XVIII[e] siècle. A titre d'exemple, Madame de Pompadour a gravé un dessin de

---

12 *B. van der Ast: « Fleurs, papillons, coquillages et lézards ». Musée de Dessau.*

13 *Attribué à J. van Son (?): « Bouquet allégorique ». Musée de Valenciennes.*

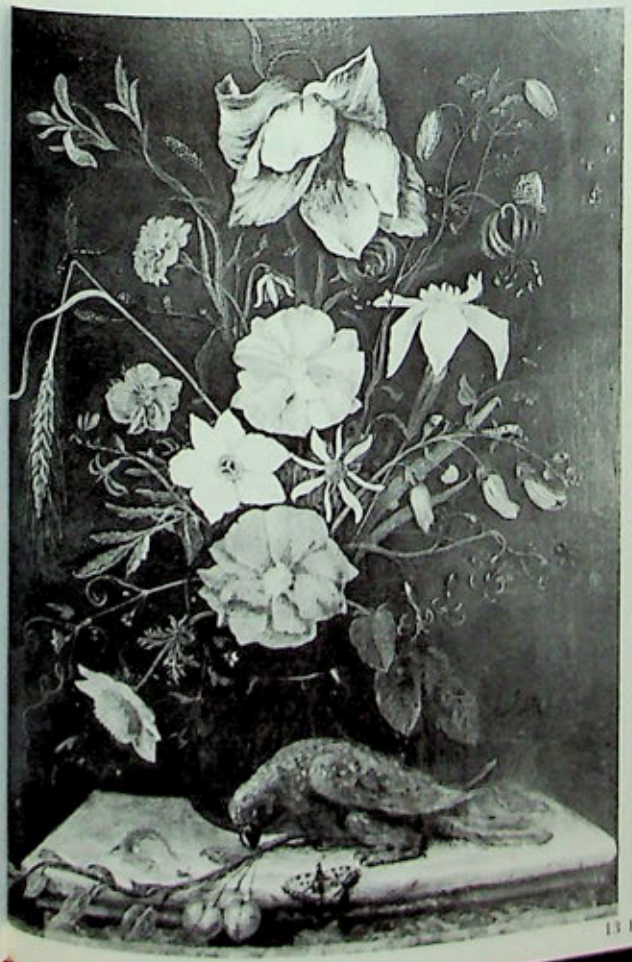
14 *Canova: « L'Amour et Psyché ». Musée du Louvre.*

de fleurs maléfiques, trois papillons se dirigent vers cette coupable réjouissance de même qu'une mouche immonde qui porte la corruption. Ainsi, dans chaque cas, le décor de la marge fournit un commentaire poétique ou sévère de la scène.

Georg Hoefnagel (1542-1601) avait entrepris d'illustrer directement les textes sacrés par des symboles. Son diptyque de Lille réunit un avertissement sinistre et un encouragement partiel. Sur le premier volet il a transcrit, en haut, une sentence latine: « La rose qui est passée, ne la redemande pas » et, en bas, il a ajouté deux citations bibliques: « L'homme! ses jours sont comme l'herbe; comme la fleur des champs il fleurit » (*Psaume* 103, 15) et « toute chair n'est que de l'herbe et toute gloire est comme la fleur des champs » (*Isaïe*, 40, 7). Au milieu, une tête de mort à ailes de chauve-souris surmonte un sablier. Sur un fond de roses et de plantes rustiques apparaissent un limaçon, né de la boue comme le pécheur, disait-on, deux chenilles et trois papillons, c'est-à-dire trois hommes et trois âmes. Sur l'autre panneau, un peu d'espoir parvient à poindre. Une tête de chérubin à ailes d'oiseau surmonte le sablier inexorable. En haut est inscrite la maxime: « Ce qui commence avec le jour finit avec le jour », mais en bas, un texte de l'*Ecclésiastique* (39, 14) exhorte le chrétien à imiter la nature: « Portez des fleurs comme le lys, jetez une odeur douce, poussez des branches en grâce, chantez des cantiques et bénissez le Seigneur de ses œuvres ». En conséquence, l'artiste a peint des lys et quelques autres fleurs, des éphémères, des chenilles et des papillons. Connues grâce à la gravure, les œuvres de G. Hoefnagel ont exercé une influence notable, à la fin du XVI[e] et au XVII[e] siècle, sur divers peintres de fleurs flamands et hollandais. Leurs bouquets sont allégoriques, non parce que chaque plante prise isolément a un sens, mais parce que toutes les fleurs se fanent vite et offrent ainsi une image de la vie humaine (*Job*, 14, 1). Quelques détails précisent la signification de l'ensemble. Comme près de l'Eros endormi de l'Antiquité, le lézard (la mort) guette le papillon (l'âme). Souvent l'artiste ajoute la mouche (la corruption) et des coquillages qui, selon d'anciens usages funéraires, présageaient une seconde naissance: la résurrection. Une gerbe magnifique de Balthasar van der Ast, conservée au Musée de Dessau, en fournit un exemple caractéristique (fig. 12).

Le drame peut se réduire à ses principaux acteurs comme chez Otto Marseus van Schrieck (fig. 17). Dans un sous-bois inquiétant, près d'un chardon, l'une des fleurs du mal, des papillons viennent se poser. Ils sont guettés par le lézard — la mort — et le serpent — le démon. Ces compositions ont connu le succès puisqu'elles ont été imitées par divers petits Maîtres comme Lachtropius (Musée de Chambéry) et K. W. Hamilton (Schloss Oldenburg). Peut-être étaient-elles considérées comme des sujets d'histoire naturelle par le grand public.

Cependant l'Espérance est une vertu théologale: aussi certains peintres ont-ils soin d'insérer dans leur bouquet un épi de blé, car si le grain se détruit dans le sol, c'est pour renaître — image de la résurrection promise par le Christ. Parfois, il s'y ajoute une allusion à un secours divin. Dans un tableau du Musée de Valenciennes, attribué à tort à Joris van Son, un perroquet, symbole de l'Immaculée Conception, donc de la venue de Jésus, a apporté



15

16

Boucher d'après une jolie intaille de Le Guay (fig. 15). Le commentaire précise que le papillon représente l'âme auprès de l'Amour. A la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e cette histoire jouit d'une vogue exceptionnelle: une multitude d'œuvres s'en inspire avec plus ou moins de bonheur. Dans un groupe ingénieux (fig. 14), Canova montre Psyché offrant son âme — le papillon — à Eros. En peignant ce même couple, David et Gérard n'ont pas davantage oublié l'insecte emblématique.

La composition de Gérard (fig. 16) avait remporté un vif et durable succès. En 1836, Lamartine commençait la dédicace de *Jocelyn* au Maître par ce vers: « *Sous les traits de Psyché, toi qui peignis une âme...* ». A la même époque, Grillparzer notait dans son *Journal de voyage en France* que ce tableau « fait frémir comme si les mystères les plus profonds de l'univers se révélaient à vous ». Qu'auraient-il écrit en présence d'une œuvre comme celle de Dosso Dossi?

En dépit des dessus de pendules, la composition de Gérard garde un charme d'époque — d'autant plus qu'une anecdote s'y rapporte. Le modèle d'Eros n'est autre qu'un jeune lieutenant de hussards, Jean-Luc Barbier, connu plus tard sous le nom de Barbier-Walbonne. Passionné pour l'art, il s'était déjà fait remarquer en escortant le premier convoi de tableaux de Rubens prélevés à Anvers. Ses qualités plastiques et son dévouement à la cause de la peinture l'avaient incité à poser dans l'atelier de Gérard. Il est inhabituel qu'un hussard dans le plus simple appareil personnifie l'amour divin, mais le goût des arts conduit parfois à des conséquences inattendues.

A la fin du XIX^e siècle et au XX^e, le roman de Psyché reste évidemment célèbre, pourtant le symbolisme du papillon n'est plus guère compris, en particulier dans les tableaux de fleurs et les natures mortes: c'était cependant ce qui donnait à la légende son sens profond.

Le vieil Apulée, si expert à mêler dans ses contes les prestiges de la magie et les phantasmes du cauchemar, s'exprimait parfois comme un sage. « Les hommes, écrivait-il, ont un esprit léger et inquiet, un corps brut et infirme, des mœurs dissemblables, des erreurs communes... Leur temps est rapide, leur sagesse tardive, leur mort prompte. Dans leur vie gémissante, ils habitent la terre ». Pour distraire les humains de leur condition, le génie grec leur a légué de beaux mythes. Celui de Psyché a été pour les artistes un thème presque inépuisable et pour les amateurs l'occasion de rêveries poétiques. Ce sont des bienfaits dignes de reconnaissance.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez consulter: Apulée: *Les Métamorphoses*; Plutarque: *Amatorius*; Reitzenstein: *Das Märchen von Amor und Psyché*, 1912; Franz Cumont: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942; M. Eliade: *Images et symboles*, Paris, 1952; Amalia Mazetti: *Il Dosso e Battista Ferraresi*, Ferrare, 1965.

---

15 *M^me de Pompadour (d'après un dessin de Boucher et une intaille de Le Guay). Cabinets des Estampes. Bibliothèque Nationale.*

16 *Fr. Gérard: « Psyché reçoit le premier baiser de l'Amour ». Musée du Louvre. Photo Braun.*

17 *Otto Marseus van Schrieck: « Composition allégorique ». Collection particulière.*

Si le nou
burg n'a
des hom
de peint
Frédéric
Berlin et
son flair
chefs-d'e
Cependa
la faveu
ne relèv
science
ne laiss
« person
quelles
même, e
ait une

1 *Nicol*
de Pots
2 *Melc*
3 *Antoi*

Friedrich Rudolph, comte de Rothenburg

PAR HELMUT BÖRSCH-SUPAN

Cet agent du Grand Frédéric à Paris acheta pour son maître les Lancret et les Watteau qui font aujourd'hui la gloire des musées de Berlin

Si le nom du comte Frédéric Rodolphe de Rothenburg n'a pas complètement disparu de la mémoire des hommes, c'est qu'il est lié à l'illustre collection de peintures françaises du XVIII[e] siècle que Frédéric II assembla pour décorer ses châteaux de Berlin et de Potsdam. Ami intime du roi, il sut, par son flair en matière d'art, acquérir bon nombre des chefs-d'œuvre les plus prestigieux de cette collection. Cependant les talents qui gagnèrent à Rothenburg la faveur du roi et d'autres personnages haut placés, ne relèvent pas du domaine de l'art, mais de la science militaire et de la diplomatie. Sa biographie ne laisse pas deviner grand-chose de ses rapports « personnels » avec les arts: nous ne savons pas quelles œuvres, quels tableaux, il possédait lui-même, et on n'a conservé aucun portrait de lui qui ait une véritable valeur artistique. On peut seulement supposer qu'Antoine Pesne, le peintre français qui travailla à partir de 1710 à la Cour de Prusse, et pour lequel posèrent la plupart des amis de Frédéric II, a exécuté aussi un portrait de Rothenburg. Le seul que nous possédions est une œuvre d'atelier qui reproduit peut-être une peinture originale de Pesne. A part une gravure à l'eau-forte du Berlinois Johann Gottlieb Glume, c'est en tout cas là le seul portrait connu représentant Rothenburg. Agé de trente-cinq ans environ, il est représenté en soldat, avec casque et cuirasse, mais ses traits expriment une vivacité spirituelle qui nous laisse deviner en lui une vivacité spirituelle qui nous laisse deviner en lui autre chose que l'officier. Un demi-sourire joue au coin des lèvres entrouvertes. Le mouvement de la tête tournée vers le spectateur, la légère inclinaison du cou, le regard franc, dénotent un caractère aimable et une aisance de bon ton.

Frédéric Rodolphe de Rothenburg, rejeton d'une vieille famille de la noblesse prussienne, naquit à Nettkau près de Crossen, sur l'Oder. Son père, qui était conseiller du district de Crossen, reçut en 1795 de Frédéric-Guillaume I[er] le titre de comte, en récompense de ses mérites. Frédéric Rodolphe entra dès l'âge de quatorze ans à l'Université de Francfort-sur-l'Oder, puis en 1725 alla continuer ses études à Lunéville, où le comte Léopold de Lorraine avait établi sa résidence, et où le château, construit entre 1702 et 1706 par Boffrand, rappelle aujourd'hui encore les fastes princières que connut alors cette ville. Là, tout près encore de l'Allemagne, il se familiarisa avec la culture française, et fut accueilli par des parents, car une branche des Rothenburg était déjà établie en France. Son oncle, le comte Conrad Alexandre de Rothenburg, fut de 1717 à 1728

1 *Nicolas Lancret : « Le Bal dans le pavillon ». Château de Charlottenburg. Rothenburg acheta cette toile avec son pendant, « Le Moulinet » (voir page 191), pour le château de Potsdam en 1741, dans la succession du Prince de Carignan.*
2 *Atelier d'Antoine Pesne : « Frédéric Rodolphe, comte de Rothenburg ». Nouveau Palais de Potsdam.*
3 *Antoine Pesne : « Frédéric II, roi de Prusse ». Château de Hohenzollern.*

ambassadeur de France à la Cour de Frédéric Guillaume Ier, et il se peut qu'il ait incité son neveu à partir pour la France. En 1727 Frédéric Rodolphe entra dans l'armée française, et peut après, en 1730, il accompagna son oncle dans une mission diplomatique en Espagne, où il demeura trois ans. En 1732 il récolta, en qualité d'officier espagnol, ses premiers lauriers militaires, dans une bataille contre les Maures en Afrique du Nord. Revenu en France, il apprit à faire son chemin dans la société parisienne, et y réussit surtout grâce à son mariage, en 1735, avec Gabrièle Anna, marquise le Beaudeau de Parabère qui était la fille d'un général célèbre. En 1733, moins par conviction que pour des raisons d'ordre mondain, il s'était converti au catholicisme. Les relations d'amitié et de parenté étroitement nouées ainsi avec les personnages les plus influents à la cour de Versailles, devaient servir de base à sa carrière de diplomate, des deux côtés du Rhin.

S'il faut en croire un historien du XIXe siècle, Frédéric II de Prusse fit la connaissance de Rothenburg en 1734, au siège de Philippsbourg, alors qu'il n'était encore que prince héritier. Rothenburg prit part au combat en qualité d'aide de camp du duc de Berwick. On ignore comment se déroula cette rencontre, et on peut même se demander si elle eut jamais lieu, car Frédéric, dans cette campagne, figurait, avec un contingent de troupes prussiennes, dans le camp adverse des forces autrichiennes, que commandait le prince Eugène de Savoie. Cependant des relations devaient déjà exister entre Rothenburg et le roi lors de l'accession au trône de Frédéric II en 1740, si l'on en juge par le ton amical de la lettre par laquelle, le 4 décembre 1740, Rothenburg répondit au souverain qui l'avait invité à venir à Berlin. Frédéric avait besoin des services de Rothenburg en tant que soldat, car peu après son arrivée au pouvoir, il tenta de faire valoir par les armes ses droits sur la Silésie. Ce ne fut pas sans peine que Rothenburg se décida à quitter Paris. Il écrivit au roi: « Pour ce qui regarde ma femme, je trouve mille difficultés, tant en elle que dans sa famille, pour la mener avec moi en Prusse. Elle ne me répond jusqu'à présent que par des soupirs et des pleurs: j'espère cependant qu'elle prendra le parti de me suivre, n'ayant que ce seul parti de raisonnable pour elle. Je sens bien que le premier moment lui doit être douloureux de penser de quitter sa famille et Paris, qui a bien des attraits pour les femmes; elles ne connaissent pas les pays étrangers, et elles s'imaginent que hors d'ici point de salut. »

Il semble que sa femme ne se soit point résolue, en fin de compte, à suivre son époux dans la capitale prussienne, dont le nouveau règne semblait promis à un éclatant développement. Le 28 février 1741, Rothenburg arriva à Berlin. Le roi s'était déjà mis en route vers la Silésie et Rothenburg le suivit promptement. A la bataille de Mollwitz, quelques semaines plus tard, il donna à Frédéric les premières preuves de sa valeur, et la part qu'il prit à l'action contribua à favoriser, non seulement sa carrière militaire, mais ses relations personnelles avec le roi. L'année suivante, il se distingua par son courage à la bataille de Chotusitz, et le roi le récompensa en lui attribuant spontanément l'ordre de l'Aigle Noir. Rothenburg avait été grièvement blessé au cours de cette bataille, et il ne devait jamais en guérir tout à fait. Sans cesse, dans les lettres que lui adresse le roi, celui-ci exprime son inquiétude au sujet de l'état de santé du comte, et en 1743 il l'envoya faire une cure à Aix-la-Chapelle.

Louis de Boullongne: « Mars et Vénus ».
Château de Charlottenbourg. Acheté peut-être, en 1748, par Rothenburg, pour le château de Sans-Souci.

1

2

L'année suivante, Rothenburg fut chargé d'une mission qui devait constituer le sommet de sa carrière diplomatique. Frédéric se proposait d'amener la France à conclure avec lui une alliance offensive contre l'Angleterre et l'Autriche. L'ambassadeur de Prusse à Versailles, le baron de Chambrier n'était pas à la hauteur pour cette mission, à laquelle Rothenburg, au contraire, convenait admirablement, grâce à ses relations avec des personnages influents à la Cour de France. Officiellement on prétendit que Rothenburg se rendait à Paris pour s'y reposer, en raison de son mauvais état de santé. Frédéric donna cette même version à Voltaire, qui de son côté s'était installé à Berlin en 1743 pour une mission diplomatique. Dans une lettre qu'il lui envoyait à Paris, le 7 avril 1744, le roi écrit: « Dites, s'il vous plaît, à Rottembourg, si vous le voyez que (ce n'est pas bien à lui de ne me point écrire depuis qu'il est à Paris) je n'entends non plus parler de lui que s'il était à Pekin. Votre air de Paris est comme la fontaine de Jouvence, et vos voluptés comme les charmes de Circé, mais j'espère que Rottembourg échappera à la métamorphose ».

Rothenburg partit pour Paris à la fin de février, et il y fut accueilli avec beaucoup d'amitié. Les Parisiens le considéraient toujours comme un des leurs, et ne lui tenaient pas rigueur d'avoir quitté quatre ans plus tôt le service de la France; la gloire militaire qu'il avait conquise sous les drapeaux de Frédéric II contribuait au contraire à augmenter son prestige. Il réussit bientôt à gagner à son projet le maréchal de Noailles, dont il était parent et qui occupait depuis 1743 le poste de ministre d'Etat, ainsi que le duc de Richelieu. Grâce à eux, Rothenburg put approcher Louis XV, et il entreprit personnellement de persuader le roi d'attaquer l'Angleterre et l'Autriche. Le moment était bien choisi. La favorite du roi, à cette époque, était la marquise de la Tournelle, duchesse de Châteauroux, nièce du duc de Richelieu, et filleule du maréchal de Noailles. C'était une femme aussi énergique qu'ambitieuse, et elle pensait agir en patriote en poussant Louis XV à devenir un héros guerrier comme le roi de Prusse. Rothenburg trouva donc chez la duchesse une puissante alliée, et fut souvent invité à des soupers où les seuls autres convives étaient le roi et la duchesse. Rothenburg parlait longuement des succès et de la discipline de l'armée prussienne, de l'influence que l'exemple de Frédéric II avait exercée sur la conduite des troupes sur le champ de bataille. Ces conversations ne manquèrent pas de produire leur effet. La guerre fut déclarée à l'Angleterre, dès le 15 mars, et à l'Autriche quelques semaines plus tard. Lorsque Louis XV, qui par tempérament n'avait rien d'un soldat, se

---

1 *Jean Raoux: « La Diseuse de bonne aventure ». Château de Sans-Souci. Acheté probablement par Rothenburg en 1747 pour le château de Sans-Souci.*
2 *Charles-Antoine Coypel: « Jeune fille devant son miroir ». Château de Sans-Souci. Acheté sans doute, comme le précédent, en 1747 pour Sans-Souci.*
3 *Pendule de fabrication française, autrefois à la Résidence de Potsdam, et achetée probablement par Rothenburg.*
4 *Le Château de Sans-Souci. Frédéric II en fit entreprendre la construction en 1744. Sa correspondance avec Rothenburg montre que les tableaux achetés par celui-ci avaient tous une destination précise dans chacune des demeures créées, agrandies ou transformées par le roi: Sans-Souci, Charlottenbourg ou Potsdam.*
5 *Projet pour la construction de la cathédrale Sainte-Hedwige à Berlin élevée à partir de 1747. En tant que catholique, Rothenburg prit une part active au projet et fut chargé de la direction de l'entreprise. Gravure sur cuivre de Johann Georg Ringle.*
6 *Un des salons de Charlottenbourg, voués à la peinture française du XVIII^e siècle, avant la destruction du château en 1945.*

3

4

Plan et delineation de l'Eglise Catholique
qui se bastit à Berlin.
Grund und Aufriß der neuerbauten
Catholischen Kirche zu Berlin.

5

6

rendit le 3 mai avec Noailles sur le théâtre des opérations, dans les Pays-Bas, ce geste était dû pour une bonne part aux discours enflammés de Rothenburg et de la duchesse de Châteauroux.

La mission de Rothenburg prit fin le 5 juin avec la signature du traité d'alliance entre la France et la Prusse. Frédéric II était pleinement satisfait de ce résultat et il ne manqua pas de remercier la duchesse, par un aimable billet, de la part qu'elle y avait prise. C'est à ce moment, semble-t-il, que le portrait de la duchesse de Châteauroux par Nattier, qui est aujourd'hui conservé au Nouveau Palais de Potsdam, fut envoyé à Berlin.

En dehors de ses activités politiques, Rothenburg trouva encore le temps, à Paris, de se consacrer à une autre tâche, l'acquisition d'œuvres d'art dont le roi désirait orner les appartements des châteaux qu'il avait récemment fait construire ou transformer. Dans ce domaine aussi ses relations personnelles lui furent sans aucun doute d'un grand secours.

Aussitôt après être monté sur le trône, Frédéric II avait fait ajouter au château de Charlottenbourg une nouvelle aile, dont la décoration se poursuivit jusqu'en 1747. En août 1744, le roi ordonna la rénovation du château de Potsdam. La décoration des appartements que Frédéric II s'y fit aménager, appartient au meilleur du rococo prussien. Enfin, pendant l'hiver de cette même année fut entreprise la construction de Sans-Souci. Des lettres échangées entre Rothenburg et Frédéric, comme de l'examen des châteaux eux-mêmes, il ressort clairement que les acquisitions furent dictées par l'architecture intérieure; les œuvres d'art choisies étaient souvent destinées à des emplacements précis, et non pas réunies par simple désir de former une collection. On peut voir là le sens de l'économie qui ressort de nombreux témoignages sur les acquisitions de Frédéric II dans le domaine de l'art.

Le 30 mars le comte pouvait annoncer son premier succès: « Je vous ai acheté deux tableaux admirables de Lancret, qui sont des sujets charmants et très gais; ce sont les deux chefs-d'œuvre de ce peintre; je les ai de la succession de feu M. le prince de Carignan, qui les a payés à ce peintre, qu'il a été encore en vie, dix mille livres, et je les ai eus pour trois mille livres, ce qui fait sept cent cinquante écus de notre monnaie, que je vous prie Sire, de me faire remettre pour les payer. Je suis aussi en marché pour avoir des Watteau. Il est très difficile de trouver des tableaux de ces deux maîtres, mais V. M. se pourra flatter d'avoir deux sujets aussi bien traités et aussi agréables, qu'il y en a du dit peintre; de plus ils sont d'une belle grandeur pour bien orner votre nouvel appartement, où vous comptez les mettre ce qui a été fort difficile à trouver, ce peintre n'ayant guère travaillé qu'en petits tableaux. »

Les deux tableaux de Lancret acquis dans de si bonnes conditions, « Le Moulinet », et le « Bal dans le pavillon » (voir pages 12 et 19), furent envoyés à la Résidence de Potsdam et se trouvent aujourd'hui à Charlottenbourg. On ne peut dire avec la moindre certitude si par les deux Watteau « d'une belle grandeur », il faut entendre « L'Enseigne de Gersaint », qui appartenait auparavant à Julienne, l'ami de Watteau, et qu'on avait déjà coupée en deux (voir ci-dessous). Lorsqu'il parle du « nouvel appartement », Rothenburg pense certainement à la nouvelle aile du château de Charlottenbourg, où L'Enseigne de Gersaint décora la salle de concert à partir de 1746 environ.

Pour cette même salle le roi désirait acquérir un troisième grand Watteau. Peu de temps après, Rothenburg l'informa qu'il était sur la piste de deux grands tableaux du peintre; mais on en demandait 8000 livres, et lui-même jugeait ce prix trop élevé. Il promettait de tenter d'acheter à un ami deux autres Watteau à un prix plus avantageux. Le roi fut indigné de la somme de 8000 livres exigée, et ajouta qu'il n'avait en tout cas besoin que d'une seule peinture.

Le 4 mai Rothenburg fut en mesure de lui annoncer qu'il avait réussi à acquérir un grand tableau de Watteau pour 1400 livres seulement, et il joignit à sa lettre une esquisse d'après ce tableau. Par la suite, il est à plusieurs reprises question d'œuvres de Watteau dans la correspondance entre Frédéric et Rothenburg, mais il n'est guère possible d'établir des liens entre ces allusions et des tableaux précis qui figurent dans les collections du roi de Prusse. De plus tout ce qui fut acheté alors comme étant de Watteau n'a pas toujours résisté aux critiques des historiens modernes.

Les préférences du roi allaient à Watteau et à ses élèves Lancret et Pater. Nous savons en outre, par une lettre plus tardive de Frédéric à Rothenburg, qu'il n'appréciait pas Lemoyne et Poussin, représentants d'un classicisme sévère en matière de composition picturale. Il avait sans aucun doute donné à Rothenburg des instructions sur le genre de peinture que celui-ci devait rechercher à Paris. Bon nombre des œuvres qu'acheta Rothenburg, cependant, des tableaux de Pierre-Jacques Caze et de Louis de Boullongne le Jeune, par exemple, sont très proches de l'idéal de Poussin: il s'agissait sans doute d'une décision personnelle du comte qui avait eu, à Paris, l'occasion de se familiariser avec les mouvements les plus récents, tandis que le roi restait attaché au goût de sa jeunesse. *(Suite en page 85)*

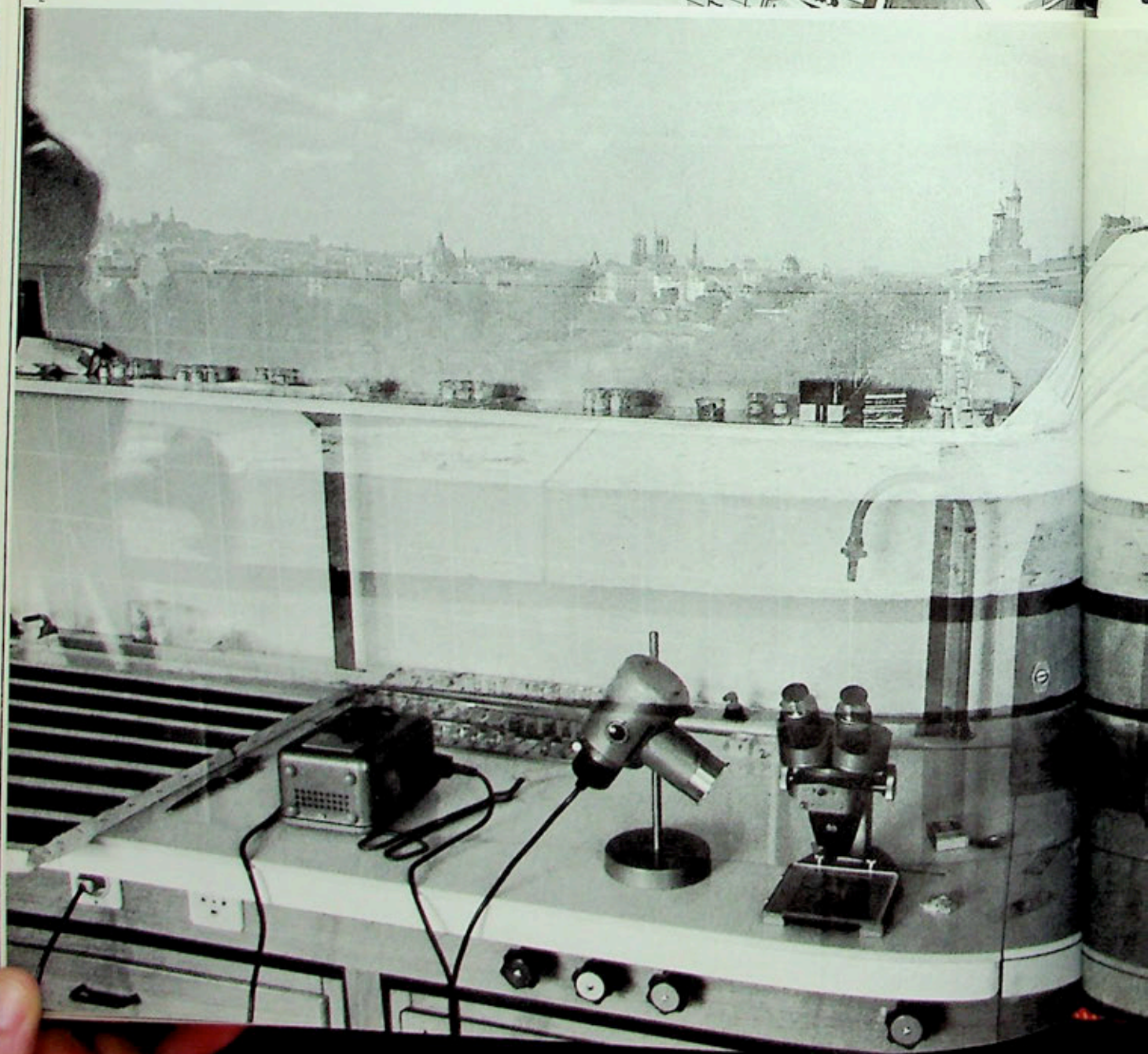
1 J. A. Watteau: « L'Enseigne de Gersaint ». Détail. Château de Charlottenbourg. Rothenburg mentionne à plusieurs reprises, dans ses lettres à Frédéric II, ses négociations pour l'achat d'œuvres de Watteau, sans qu'on puisse identifier avec certitude les œuvres dont il s'agit. On peut penser pourtant que « L'Enseigne de Gersaint » entra grâce à lui à Charlottenbourg, dont elle ornait le salon de musique dès 1746.

2 Nicolas Lancret: « Le Moulinet ». Château de Charlottenbourg. Acheté en 1744 par Rothenburg pour la Résidence de Potsdam en même temps que « Le Bal dans le pavillon ».

AU LABORATOIRE DU LOUVRE

par Josette Devin

2



Reportage photographique Marc Lavrillier

Par un soir froid et pluvieux du mois de décembre 1967, un promeneur attardé dans les jardins du Louvre aurait pu, en levant la tête, apercevoir d'étranges lumières vacillant derrière les hublots du Pavillon de Flore. C'était l'équipe du laboratoire du Louvre qui, sous la conduite de Madeleine Hours, prenait possession des nouvelles salles, à la lueur des bougies car, suivant une tradition bien française, les travaux d'électricité n'étaient pas encore achevés. Ces lumières romantiques ont dû faire tressaillir d'aise les mânes du physicien J. A. C. Charles, cet aimable savant qui s'envola du Champ-de-Mars à bord d'une montgolfière, qui épousa l'Elvire de Lamartine, et qui fut le premier à posséder au Louvre, avant la Révolution, un petit cabinet de physique. A ce modeste cabinet, attribué à Charles par le roi Louis XVI avec une pension, a succédé, près de deux cents ans plus tard, un laboratoire aux dimensions des appétits modernes, c'est-à-dire un vaste local couvrant, sur trois étages, plus de mille mètres carrés et groupant tous les appareils que la science peut mettre au service des œuvres d'art.

Mais avant de sonner à la discrète petite porte, ouvrant sur le quai des Tuileries, qui nous permettra d'accéder au sommet du pavillon de Flore (à condition de décliner dans l'interphone ses noms et qualités, car le sanctuaire est soigneusement gardé), faisons un rapide historique du laboratoire.

Tout le monde sait que le Louvre, maison du roi, fut aussi de tous temps la maison de l'art, puisque les rois de France ont toujours collectionné les objets précieux. Dès Charles V, le donjon abritait, outre les magnifiques manuscrits de la bibliothèque royale, des objets d'art dont certains sont encore dans la galerie d'Apollon, mais on ignore en général que, plus modestement, le Louvre a eu assez tôt une vocation scientifique. En 1780, dans son cabinet de physique, Charles étudiait les effets de la lumière sur les résines et les gommes utilisées dans les vernis, et il mettait au point le mégascope, père de l'agrandisseur photographique.

Les expériences faites dès la fin du XVIII[e] siècle contenaient en germe l'idée plus générale qu'il est possible d'appliquer à la connaissance et à la conservation des œuvres d'art les techniques fournies par la science, et cette idée fit son chemin. En 1805 Chaptal publiait un ouvrage: « La chimie peut-elle servir aux arts? ». En 1829, lors de l'exposition qui groupait dans la Cour Carrée les œuvres d'art rapportées d'Egypte, le catalogue comportait non seulement les notices d'archéologues et d'historiens, mais aussi d'hommes de sciences: Brongniart, Kunth, Geoffroy Saint-Hilaire. En 1830, Arago présentait à l'Académie des sciences la découverte de Niepce en s'écriant: « Messieurs, la photographie peut-elle oui ou non servir les arts? ». Servir les arts: cette préoccupation conduit Napoléon III à nommer Louis Pasteur à la chaire de physique et chimie de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts, en 1863. Pasteur, passionné de peinture et peintre amateur à ses heures, avait compris qu'il était impossible de bien protéger des tableaux dont on connaissait mal la composition et il consacra plusieurs années à cette étude.

C'est en Allemagne, à Berlin, que fut créé en 1888 le premier laboratoire de musée. A Munich, figura la première radiographie de tableau, rendue possible par la découverte des rayons X, par Roentgen, mais il fallut attendre les années 1920 pour que des recherches systématiques fussent entreprises dans les musées. En ce qui concerne le Louvre, en 1919 le docteur Chéron fut le premier à apporter tout un matériel de radiographie et à faire une démonstration du pouvoir des rayons X devant un aréopage de conservateurs émerveillés. En 1928, près de la porte des Lions, deux salles du sous-sol furent mises à la disposition de Monsieur Cellerier, directeur du laboratoire d'essais du Conservatoire National des Arts et Métiers, qui au cours de recherches bénévoles établit une centaine de dossiers formant le premier noyau de l'énorme documentation accumulée depuis au laboratoire.

Mais il s'agissait là d'activités conduites en quelque sorte dans l'ombre, sans caractère officiel. Ce fut seulement en 1931 que le premier laboratoire du Louvre put voir le jour, grâce au docteur Fernando Pérez, ancien ambassadeur de la République argentine à Rome, et grâce à la générosité de Monsieur Carlos Mainini, professeur à la Faculté de Buenos-Aires. Il fut inauguré le 14 octobre 1931, et installé dans le grand étage de l'aile de Flore. Il resta dans ces locaux pendant trente-cinq ans, et, l'ingéniosité suppléant au manque de moyens, il offrait au visiteur ce mélange attendrissant de pièces somptueuses et de placards à balais aménagés qui a toujours été dans notre pays le cadre des entreprises scientifiques encore dans l'enfance. Le docteur Pérez fut nommé directeur de ce laboratoire qui lui devait la vie et qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, quatre ans plus tard. On aimerait pouvoir s'attarder sur la vie et l'œuvre de cet homme éminent, figure attachante de savant et de chercheur désintéressé. De ses années d'ambassade à Rome il avait rapporté une précieuse collection d'agrandissements photographiques qu'il légua au Louvre. Il dota le laboratoire d'une installation de radiographie et de photographie. Il mit au point le « pinascope Pérez », permettant la macrophotographie à l'aide d'un microscope servant de relais optique. Il mit

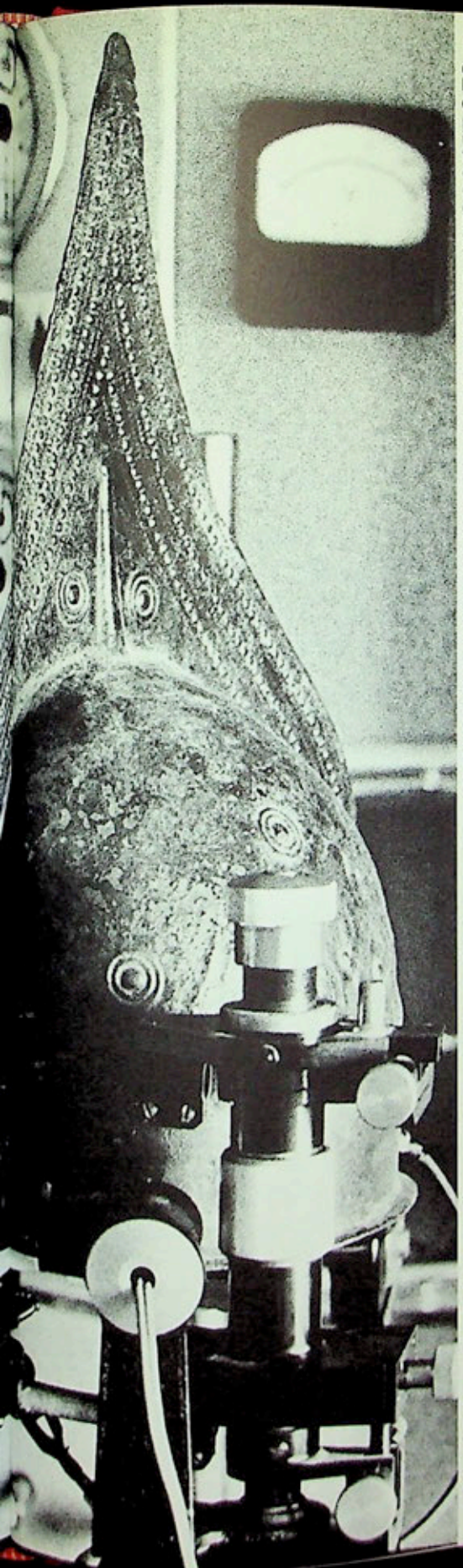
1 C'est au sommet du pavillon de Flore, dans les toits ornés de plomb, que se situe le laboratoire le plus moderne, l'un des mieux équipés du monde. Vue d'une des mansardes du Palais, le laboratoire de chimie prend un caractère insolite.

2 Tout Paris se reflète au-dessus de la paillasse du laboratoire de chimie, là où les savants tentent de déterminer les altérations des peintures et vernis, d'en trouver les causes et les remèdes.

3 Madeleine Hours, maître de recherches au C.N.R.S., conservateur des Musées Nationaux, dirige les travaux du Laboratoire de recherches des Musées de France depuis 20 ans. Elle n'a jamais cessé cependant d'étudier et de commenter les enseignements qu'apportent les radiations électromagnétiques à l'étude des peintures. La lecture des films radiographiques posés sur le négatoscope reste son occupation préférée.

2

3



également au point le procédé de lumière tangentielle, ou rasante. Il organisa dans la galerie Rubens la première exposition de photos. Quand il mourut en 1935, frappé à sa table de travail, le laboratoire avait sous sa direction exécuté plusieurs centaines de photographies en lumière directe ou rasante.

Monsieur Jacques Dupont lui succéda jusqu'en 1938, et sous sa direction fut entreprise l'étude des primitifs français, notamment celle du Maître de Moulins. On doit aussi à Jacques Dupont l'étude macrophotographique de « La Tentation de Saint Antoine », de Jérôme Bosch, tableau qui se trouve au musée de Lisbonne. Le laboratoire a conservé dix-neuf clichés de cette étude, entre autres une étonnante tête de « l'homme au chaperon », de la taille d'un timbre-poste dans le tableau, et dont la macrophotographie permet de bien voir l'écriture picturale de Bosch, nerveuse, avec des accents lumineux fermement posés.

En 1938, Monsieur Jean Vergnet-Ruiz prend la direction du service avec l'aide de Madeleine Hours, élève d'archéologie à l'école du Louvre et chargée de mission. Les techniques photos et radios sont perfectionnées grâce au photographe, François Destaville. L'Institut d'Optique, le laboratoire de Physique des Rayons apportent une collaboration gracieuse, mais la guerre met le laboratoire en veilleuse.

En 1949, se produit un événement décisif: Madeleine Hours, chef des services du laboratoire, organise à l'Orangerie, avec l'accord de René Huyghe, alors conservateur en chef des peintures, une exposition: « L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques », qui groupe quinze chefs-d'œuvre, parmi lesquels le « Saint Jean-Baptiste », de Vinci, « Les Roulottes », de Van Gogh, un portrait de Titus, de Rembrandt, « La Nef des Fous », de Jérôme Bosch. Chaque tableau était entouré de tous ses dossiers photographiques et radiographiques. Dans une salle annexe où étaient exposés quelques appareils scientifiques, le photographe François Destaville faisait une démonstration du pouvoir des rayons X et des radiations ultraviolettes. Cette façon d'approcher l'œuvre d'art, encore toute neuve pour le grand public, passionna les visiteurs. En deux mois, près de cent mille personnes purent admirer, grâce à la macrophotographie, le profil aigu et le bonnet à oreilles du singulier personnage qui boit le vin de l'oubli dans la Nef des Fous, et découvrir, grâce à la radiographie, sous le visage de Titus, une femme voilée penchée sur un berceau (voir page 24). Plus de 90 articles furent consacrés à cette exposition qui marqua la résurrection du laboratoire et aussi son essor, car le ministère des Finances, enfin ébranlé, vota des crédits.

Dès lors, la collaboration entre le service et le département des peintures est de plus en plus étroite: restaurations, préparations d'expositions, études fondamentales ne se font plus sans le laboratoire. En 1952, se tient une réunion internationale préparatoire à l'étude des tableaux de Léonard de Vinci, en vue de l'exposition organisée pour le 5e centenaire de la naissance du maître. En 1955, l'ensemble des tableaux de Rembrandt est confié pour un examen en vue de restauration. Les recherches donnent lieu à une exposition: « Rembrandt, étude photographique et radiographique ». C'est là que furent présentées les radiographies désormais célèbres de la « Bethsabée » où l'on peut voir Bethsabée, à chaque repentir du peintre, incliner davantage vers le sol sa tête pensive, cependant que s'alourdit son corps, d'abord menu (voir page 26).

A partir de ce moment, chaque exposition fait l'objet d'une étude préalable, lors notamment de la rétrospective Poussin, en 1960, et de l'exposition « Les figures de Corot », en 1962. En outre, dès 1955, suivant une politique dont elle ne se départira pas, Madeleine Hours obtient progressivement que la collaboration s'étende à tous les départements du Louvre, aux musées extérieurs et aux musées étrangers. En 1957, le laboratoire est en mesure de répondre à toutes les demandes émanant des musées de France et de l'étranger. Il est devenu majeur, et Monsieur Jean Chatelain, directeur des musées de France, décide de lui faire quitter sa nursery pour lui donner les locaux auxquels son importance lui donne droit. Par une heureuse rencontre le ministère des Finances a rendu au musée le pavillon de Flore qui avait eu pour dernier locataire la Loterie Nationale. On convient d'affecter au laboratoire les trois derniers étages du Pavillon, et, en 1967, trente-six ans après sa création officielle, le « laboratoire de recherche des musées de France » installe ses services dans les lieux où tournait la roue de la Fortune, faisant succéder aux caprices du hasard les patients travaux de la science.

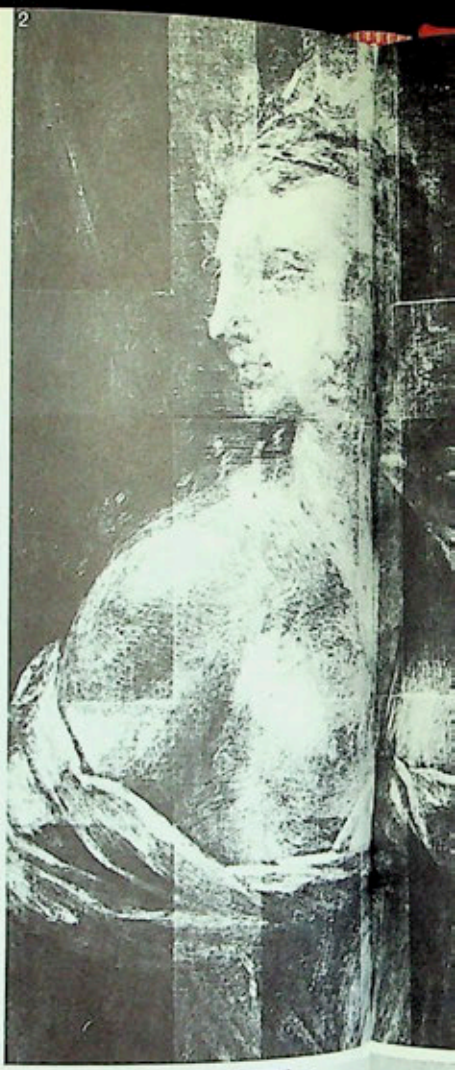
Empruntons maintenant sous la conduite d'un gardien le petit ascenseur qui mène aux trois étages niches sous les toits, et groupés autour d'un corps central contenant toutes les machineries.

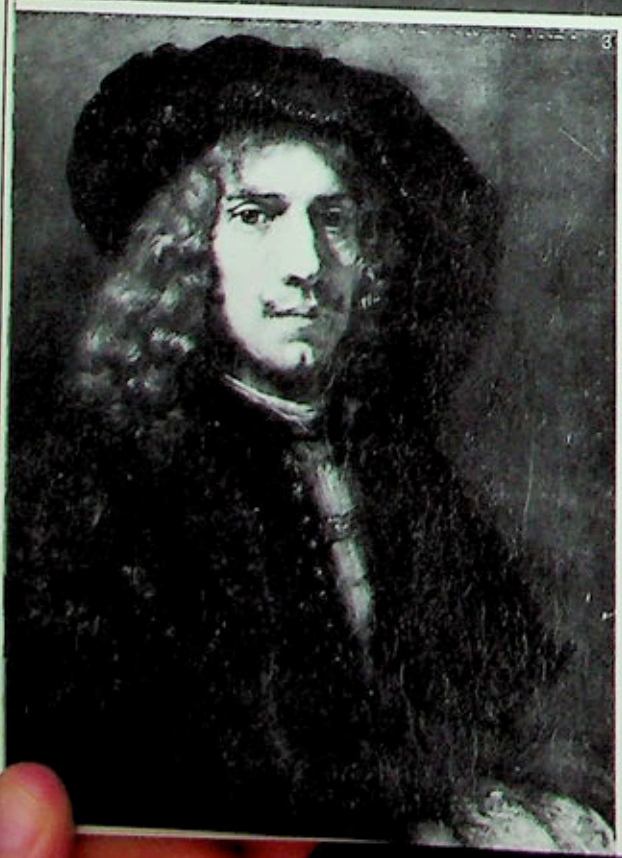
1 Le laboratoire de physique contient un équipement permettant d'utiliser des techniques de pointe, notamment la fluorescence X, la diffraction X, au fond la baie de mesure électronique. Les surfaces lisses de ce laboratoire contrastent avec les sculptures de Carpeaux dont un fragment est visible dans la partie droite de la photographie ci-dessus. Il s'agit du soubassement du célèbre relief: «Le Triomphe de Flore».

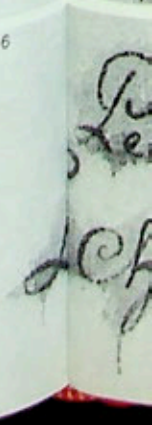
2 Le laboratoire de chimie. Vue d'ensemble montrant à droite le microscope destiné à l'observation des coupes et des micro-inclusions, tandis que sur la paillasse située à la partie gauche sont effectuées les réactions chimiques permettant de déterminer la composition des objets d'art et d'archéologie étudiés.

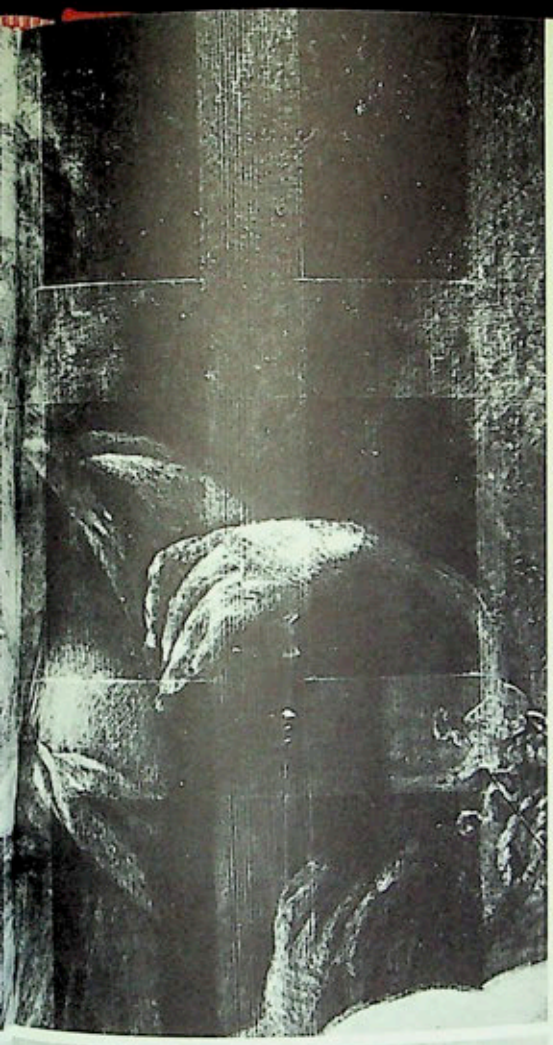
3 La photographie scientifique tient au Laboratoire du Musée du Louvre une place essentielle. C'est dans une immense salle située au sommet de Flore qu'est installé cet atelier où les tableaux sont étudiés sous les diverses radiations infra-rouge, fluorescence d'ultra-violet, lumière monochromatique de sodium. L'enregistrement photographique de toutes ces observations a donné naissance à un centre de documentation très important.

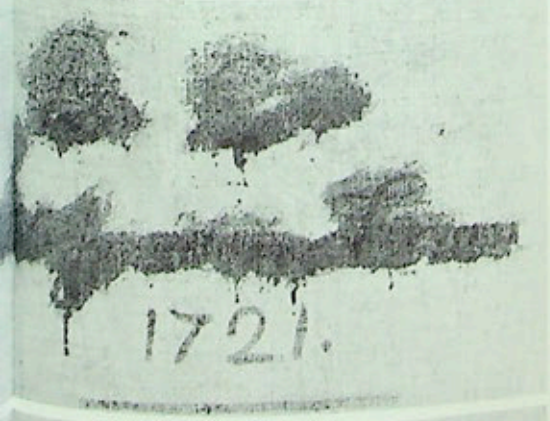
4 La spectrographie d'émission en ultra-violet permet d'obtenir une analyse quantitative du métal constituant les objets archéologiques. Le casque étrusque en cours d'examen appartient au département des Antiquités grecques et romaines du Musée du Louvre.

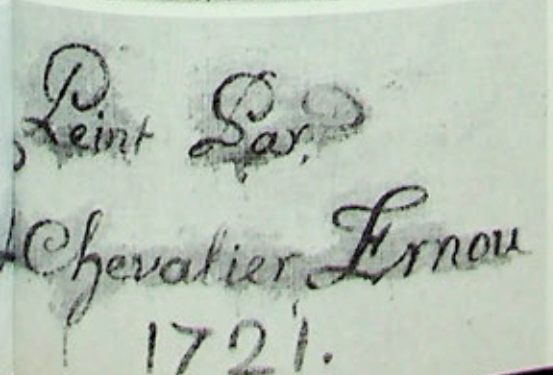












Chaque étage s'ordonne en quatre ailes qui ouvrent leurs fenêtres aux quatre vents de Paris, et l'on pourrait se croire au centre d'un de ces « panoramas », qui firent fureur au début du XIX* siècle, où le visiteur pouvait admirer d'immenses vues panoramiques exécutées par Daguerre ou par Cochereau... Mais ici, le peintre est un artiste de génie.

Le premier étage est consacré à l'administration et aux archives. C'est là que se trouve le bureau de Madeleine Hours, conservateur des musées nationaux, maître de recherches au C.N.R.S., qui assume depuis 1945 la direction du laboratoire, et qui lui a donné l'orientation qui fait son originalité et dont nous parlerons plus loin. Tout de suite il apparaît qu'un goût subtil, présidant à l'installation, a su adoucir la froideur fonctionnelle par le bleu doux des tapis, le gris des murs, l'acajou clair des tables et des bibliothèques. L'une des deux fenêtres du bureau ouvre sur le Pont Royal, et aussi, hélas, sur les méfaits de l'architecture moderne: au-delà des vieilles maisons du quai, l'œil se heurte à la faculté de médecine, plantée comme une dent de requin au cœur de ce quartier charmant, avant d'aller buter contre les falaises de béton du groupe Maine-Montparnasse... Mais vers l'ouest, bordant la masse des Tuileries, Paris s'étire en une frange dorée, ponctuée finement par l'Arc de Triomphe, Saint-Pierre de Chaillot, la Tour Eiffel toute rose sous le soleil, Saint-Augustin dont le dôme recouvert d'une bâche fait une petite tache verte dans le ciel. Plus près, le Grand Palais avec son toit noir semble un cachalot échoué sur les Champs-Elysées.

Sur le très beau bureau du chef du laboratoire, venu du Mobilier National, une grosse loupe symbolique est posée. Un vieux spectographe en cuivre orne un rayon de la bibliothèque, et rappelle que la science fut d'abord un artisanat. Un négatoscope permet de lire les négatifs des radiographies qui viennent d'être faites et qui sont tout de suite apportées ici, car Madeleine Hours mêle étroitement son travail de direction et ses activités de spécialiste et participe aux examens quotidiens. Dans la salle voisine, salle de documentation, une immense table sert à réunir techniciens et historiens d'art pour examiner et interpréter les documents, ou pour étudier les problèmes généraux posés à la muséologie par les conditions de la vie moderne: climat, pollution de l'air, chauffage, etc... Au mur, trois bibliothèques abritent près de 15 000 dossiers, tirages en papiers, en 18/24, des tableaux étudiés. M** Faillant, documentaliste en chef, me montre le dossier d'un tableau du musée de Besançon qui est un bon exemple des résultats spectaculaires que peuvent avoir les examens de laboratoire dans le domaine de la restauration. C'est un retable de la Passion, œuvre de l'école franco-rhénane du XIV* siècle. Les quatre panneaux qui le composent, envoyés au laboratoire avant restauration, étaient visiblement retouchés et même repeints. Un des panneaux représentait un Christ en croix, personnage assez laid, un peu gras, traité dans le style et les couleurs du XVII* siècle. Un premier examen en lumière rasante permit de découvrir une auréole travaillée au poinçon, ne correspondant pas à la tête du Christ. La lumière infrarouge, puis ultra-violette montrèrent ensuite qu'une partie du fond avait été recouverte. Enfin, la radio fit apparaître sur un étrange cliché deux têtes et quatre bras, révélant ainsi qu'un Christ avait été repeint au XVII* siècle sur celui du XIV*. S'appuyant sur cet examen, les restaurateurs décidèrent de rendre au tableau son aspect initial, et l'on vit, sous le personnage courtaud du XVII* siècle, un admirable Christ ascétique pencher sa tête douloureuse entre ses deux bras étendus. Sur un autre panneau de ce retable, une restauration bien conduite grâce à la radiographie a fait surgir d'une draperie du XVII* tout un groupe de petits personnages naïfs, très occupés à jouer pour illustrer la phrase de l'Evangile: « Ils ont joué la robe du Christ aux dés ». La vue des photographies de ce retable, avant et après restauration, suffirait à convaincre les plus sceptiques du rôle des techniques scientifiques.

Il faut maintenant franchir deux bureaux avant d'arriver à la grande salle d'examens qui occupe une partie de l'aile nord. Dans les fenêtres, on est content de voir apparaître le Sacré-Cœur, dont la laideur a fini par devenir sympathique, comme une verrue familière sur un visage amical. C'est dans cette salle que les tableaux sont soumis à un premier examen au microscope qui décidera des recherches à effectuer. Par terre, posé contre le mur, le « Mariage mystique de Sainte Catherine d'Alexandrie », tableau de l'école de Sienne, de Nicolo di Pietro Gerini, est très altéré par une fente dans le bois. Ce tableau provient de la collection Campana, achetée par Napoléon dans de curieuses circonstances qu'il est amusant de rappeler. Le marquis Campana, grand collectionneur, était directeur à Rome de ce qui correspondait alors au mont-de-piété. Cet établissement charitable ayant fait faillite, le marquis fut emprisonné, sa collection

1 Eustache Le Sueur : « Les Muses ». Musée du Louvre. Ensemble du tableau en lumière directe.
2 Eustache Le Sueur : « Les Muses ». Radiographie de la figure de la muse de gauche (44 KV, 4 MA, 1 m 45). Deux moments de la création picturale sont révélés par ce document qui met en évidence les hésitations et les transformations de l'artiste avant que celui-ci réalise l'œuvre définitive.*
3 Rembrandt : « Portrait de Titus ». Musée du Louvre. Ensemble en lumière directe.
4 Rembrandt : « Portrait de Titus ». Radiographie de l'ensemble du tableau précédent (44 KV, 5 MA, 1 m 45) — Ce document radiographique est le plus ancien et vraisemblablement le plus célèbre de ceux qui illustrent le pouvoir des Rayons X. Grâce à ces radiations, une femme, penchée sur un berceau, peinte à la partie inférieure du tableau est redevenue visible tandis que la structure même du portrait si caractéristique de la manière de Rembrandt est parfaitement lisible à la partie supérieure du document.*
5 Photographie en lumière directe d'une inscription peinte au revers de la toile d'un portrait anonyme du XVIII siècle.*
6 Le même détail photographié sous les radiations infra-rouges met en évidence le pouvoir de ces rayons qui, traversant les couches superficielles, ont permis de lire une inscription fort intéressante et qui précise l'attribution du tableau.

vendue. Napoléon III la racheta, et sans doute avait-il meilleur goût que ses contemporains, car tout le monde cria au scandale. Pourtant la collection comprenait les magnifiques Uccello exposés au Louvre. Les meilleurs tableaux sont actuellement rassemblés pour être restaurés et présentés au château des Papes, à Avignon, qui est destiné à devenir un centre de documentation de la peinture italienne des XIV[e] et XV[e] siècles.

A côté de ce beau panneau, une « Déploration du Christ », du XV[e] siècle, de Jaime Huguet, attend aussi l'examen qui décidera de son sort. Plus loin, un microscope, un négatoscope, un binoculaire. Une lampe scialytique — très bel objet datant du docteur Pérez — permet d'étudier les tableaux sans qu'aucune ombre soit portée sur leur surface. Une lampe à vapeur de sodium, qui émet une lumière jaune, monochromatique, semblable à celle qui sert à éclairer les routes, supprime la couleur et permet d'étudier le dessin avec plus de précision. Elle révèle les repeints, et, en supprimant l'effet des vernis teintés, elle révèle aussi les détails, les signatures souvent cachées sous ces vernis. Lors de l'examen de «La Vierge aux Rochers», de Léonard de Vinci, la lumière de sodium, en faisant apparaître des détails disparus sous le vernis au bitume apposé au XIX[e] siècle, a permis une véritable résurrection de ce tableau.

A côté de la salle d'examen, sur la face Est aveuglée à cet étage par le départ de l'aile de Flore, une grande réserve climatisée abrite les plaques et les films qui ne supportent pas la chaleur, et une toute petite pièce contient le spectrolecteur où le physicien vient lire les plaques de verre sur lesquelles s'inscrivent le résultat des examens spectrographiques faits à l'étage au-dessus.

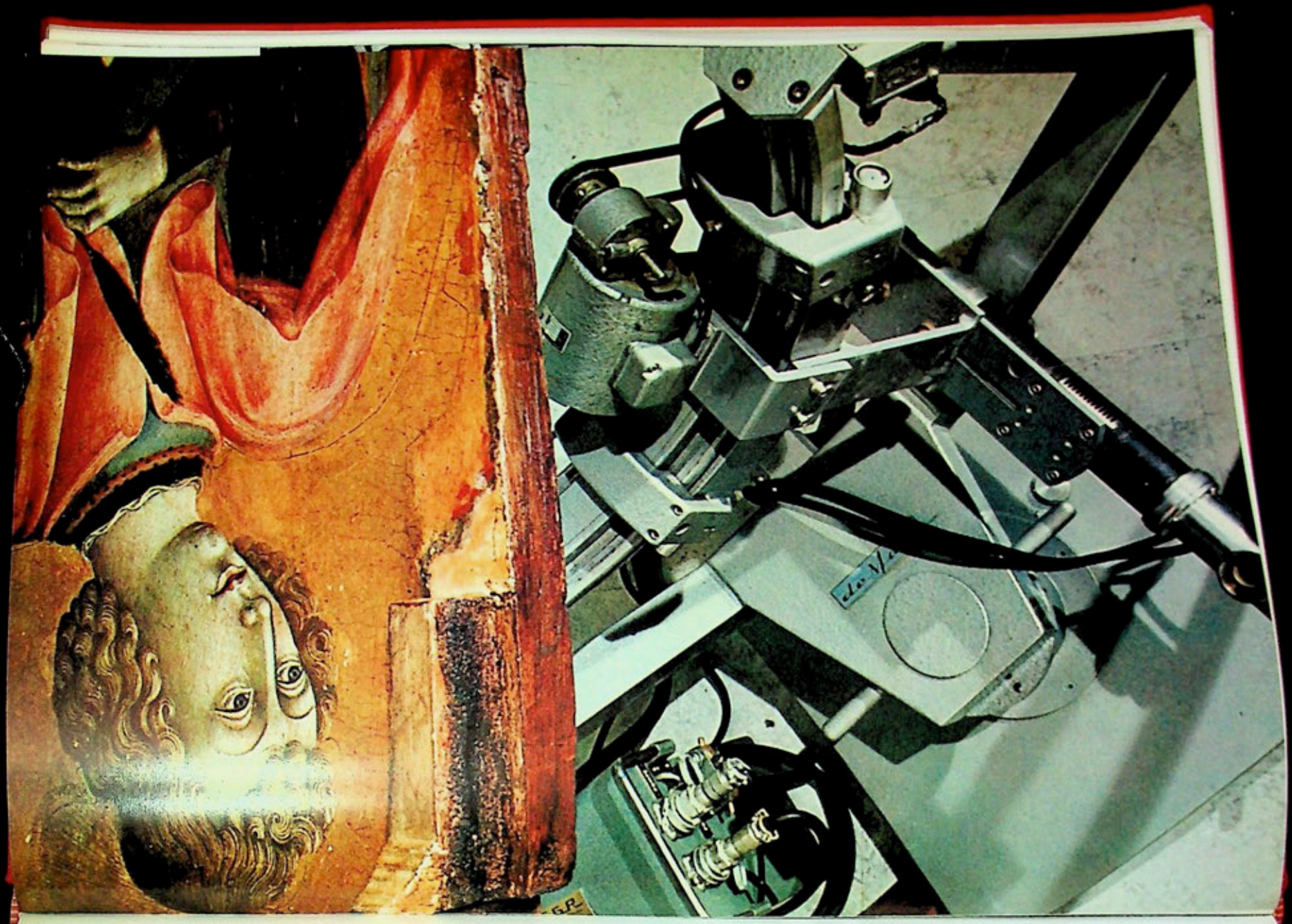
C'est en effet au deuxième étage que règne la science, avec les laboratoires de chimie, de physique, de radiographie et de photographie. Là commence le grand toit percé d'œils-de-bœuf, refait après l'incendie de la Commune. Au cours des récentes réparations, on pouvait encore voir les traces du feu sur les murs noircis. Carpeaux sculpta la Flore, étendant gracieusement un voile au-dessus de deux amours, qui a donné son nom au Pavillon, et que *(suite en page 81)*

---

1 Rembrandt : « Bethsabée ». Musée du Louvre. Ensemble du tableau en lumière directe.

2 Rembrandt : « Bethsabée ». Détail de la tête sous les rayons X. La radiographie met en évidence l'esquisse d'une première tête peinte par le maître hollandais avant celle actuellement visible. Cette figure invisible depuis trois siècles nous restitue la première version de l'œuvre du maître et permet, en remontant le temps, de retrouver les étapes de la création artistique (44 KV, 4 MA, 1 m 1").

3 Ce primitif italien appartenant aux Collections Nationales est sur le point d'être radiographié à l'aide d'un appareil à rayonnements mous : le baltographe, dont les oscillations sont télécommandées à distance afin d'éviter à l'opérateur le rayonnement dangereux. Cet appareil permet par un mouvement de balancier d'éliminer certaines anomalies du support (parquet, traverses) afin d'obtenir une image radiographique précise. C'est là le dernier mot de la technique radiographique.



Edific
(mais
turale
préci
24 m
18 m
dicula
Bleu
deur)
qui se
dans
l'on i
rôle
borne
ces d
maint
d'un

1 « L'
Monur
2 « Sc
×85 »

CAPITALE DUBUFFET

PAR GAËTAN PICON

Edifices, maquettes pour d'improbables (mais peut-être futures) réalisations architecturales dont les dimensions sont strictement précisées (la « Tour aux Figures » sera de 24 mètres, « Castelet l'Hourloupe » aura 18 m de longueur et 17 m dans l'axe perpendiculaire, le parallélépipède de « Château Bleu » 10 m de long sur 6,75 m de profondeur); éléments, « peintures monumentées », qui se présentent comme des pièces à situer dans une plus vaste architecture, mais que l'on imagine eux-mêmes agrandis, jouant le rôle de contenants; parmi ces éléments, bornes épaisses ou pans de murs plus minces dont la surface historiée se compose de maintes alvéoles, mais d'une seule coulée, d'un seul bloc, ou amoncellements qui suggèrent le déplacement, la suppression éventuelle de l'une des pièces juxtaposées ou superposées: plat de victuailles à faire disparaître, table que la manette peut volatiliser aussi bien que mettre en marche, ensemble pressant les unes contre les autres des figures trop ambiguës (ou se faisant écran mutuellement) pour être détaillées, et se confondant ainsi dans l'unité virtuelle, et comme circulaire, du bloc, ou bien objets qui, imposant le même parcours pour la lecture de leurs strates, cellules, étages, renvoient pourtant à l'identité (parodique) de leur modèle: meubles à tiroirs, table de rédaction d'actes, chaises, téléphone, seringue, arbre, flamme de bougie; figures encore prises dans la gangue de leur support, travaillant à s'en dégager (l'« Inca », l'« Invalide ») ou ayant sauté le mur, et, tel Fiston la Filoche, gagnant la porte de sortie: ce qui unit tout cela, c'est d'abord que l'on y retrouve les traits pertinents du pays, du continent Dubuffet, avec les couleurs de sa dernière saison — les rayures bleues, rouges, noires sur fond blanc de l'Hourloupe, livrée qui n'évoque celle des bagnes et camps de concentration que de la façon la plus menaçante pour le bon citoyen, les repris de justice venant visiblement de s'échapper, courant encore, courant toujours — c'est aussi et surtout que l'on y rencontre, à la place de ces images, de ces tableaux à accrocher aux murs qu'étaient encore les « Hautes Pâtes », malgré leurs boursouflures et leurs échappées de matière, des volumes, des « solides » dans l'espace, évadés de l'exiguité et de la platitude visuelle, acquérant (et non pas en trompe-l'œil) la troisième dimension. Eléments autour desquels on peut tourner, figures qui — si minces soient-elles — peuvent tenir sur un socle, pièces d'un jeu à éloigner, rapprocher, ordonner, désordonner. Et avançant sous l'inquiétante livrée, les évadés semblent cette fois occuper vraiment le terrain; si lé-

1 « *L'Aléatoire* ». *Haut. 3,06 m. 1968. Monument en béton émaillé.*

2 « *Scène à l'Invalide* » *(17). 16 septembre 1966. 50 × 85 × 14 cm. Polystyrène sculpté et peint au vinyle.*

1

2

3

gers, maniables dans leur polystyrène, ils nous envahissent mieux que les meubles les plus lourds, éludant nos prises, démontrant que notre force est sans emploi; ils menacent bel et bien de nous expulser à moins que, nous accueillant dans leur singulière compagnie, ils ne consentent à nous délivrer quelque billet de logement.

Si contagieuse est la présence de ces édifices, de ces éléments que — pour autant que nous évitions de prendre sottement la fuite — nous voici très vite amenés à jouer le jeu, ou plutôt à laisser le jeu se jouer à travers nous, sans nous inquiéter du sens qu'il peut recéler. De chaque objet — du mur, de la demeure, de la borne non moins que du personnage visiblement déambulant — jaillit un mouvement qui nous prend dans sa danse, un lasso qui ne nous lâche plus. Ces cellules irrégulièrement étagées et rayonnantes, communiquant par de sinueux chemins, des cordes à nœuds ou des escaliers à multiples révolutions, nous guident et maintiennent sur des rails dont nous ne saisissons ni l'origine ni le terme, avec une autorité inflexible d'autant plus paradoxale qu'elle est au service de la flexibilité, du hasard, de l'errance la plus aléatoire; « scenic rail-way » sur le trajet duquel se rencontrent, prompts à surgir, à disparaître et à renaître, objets ambigus, équivoques figures. De leur côté, les amoncellements — tels les mecanos de notre enfance — invitent à toutes sortes de permutations, de démontages, de reconstitutions. Venu le soir de ce dimanche, fermé le parc d'attractions, la signification du jeu auquel nous nous sommes si vite prêtés ne peut pourtant manquer de nous requérir, et d'autant moins que le maître du manège s'en inquiète lui-même, la réflexion qui a toujours accompagné ses productions spontanées tendant à prendre une sorte de distance et d'indépendance systématique, ce qui appert du récent pamphlet (« Asphyxiante Culture ») auquel font déjà suite, dans le dernier numéro de la revue « Textures », d'autres pages, comme si l'écriture devenait, parallèlement aux travaux de l'artisan, une activité continue.

Il reste que toute interprétation (et je le dis de celle de l'auteur lui-même) semble courte et contestable, eu égard à la complexité, à la concrétude d'un univers dans lequel il y a — comme dans l'autre — bien plus que dans toute la philosophie. Aucune œuvre ne se présente davantage comme une Nature — antinomique et cependant parallèle, correspondante en tous points, coextensive et comme surimprimée sur la nature elle-même. Tel le monde objet de tant de sciences, c'est-à-dire de toutes les possibilités de l'esprit (et celui-ci, comme on sait, se lasse de concevoir plus que celui-là de fournir), le pays Dubuffet supporte (sans décourager ni privilégier aucune d'elles) autant d'approches que notre pensée a de dimensions; et s'il peut y en avoir évidemment une histoire (perspective adaptée à toute opération humaine, consciente et gouvernée), j'imagine qu'il y en a aussi une géologie, une géographie, le considérant, à différents niveaux, dans son étendue synchronique, dans l'étalement de sols, de climats, de saisons vu en même temps de quelque satellite cependant que tourne le globe; j'imagine qu'il peut y en avoir une approche descriptive, botanique ou minéralogique, sans postulat de genèse ou d'explication et, à la limite, une théorie pure, voire une théologie, le démiurge ayant lui-même levé un coin du voile.

Historien d'un tel pays, il m'est aisé de montrer (après coup bien entendu) comment les avatars actuels s'annoncent aux éapest précédentes. La tendance de l'image à avancer, sauter le mur, en témoignaient assurément les saillies et stalactites des « Hautes Pâtes », la dénivellation, l'invite à l'exploration tactile des collages et assemblages, et plus encore les « Petites statues de la vie précaire ». Et quand la peinture se fait lisse, sans bavures ni grumeaux, recourant au vinyle, au marker, elle n'avertit pas moins, à l'aide d'une autre technique, que l'image est beaucoup plus que l'image: découpée sur un fond noir dont on peut la séparer sans trop de dommage, la figure lisse rayée de couleurs vives fait saillie; nous la dressions mentalement sur un socle de carton, comme les soldats des planches de notre enfance, ou tout simplement sur ses pieds, comme les rugueuses tables de naguère au bas de leur ciel; côtes d'une carte de géographie, les contours cernés d'un trait appuyé semblent la projection

4

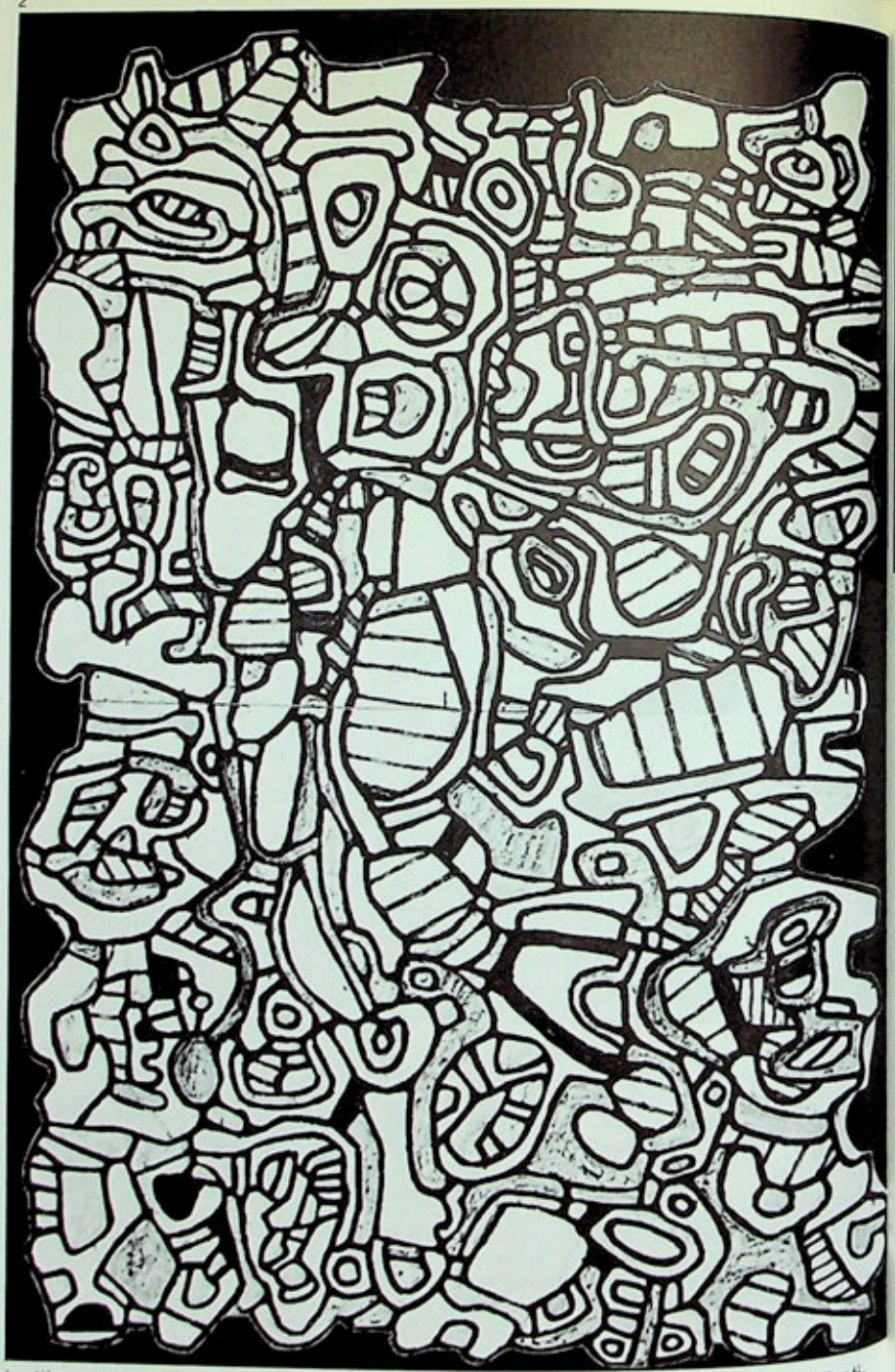
plane d'un relief; arrondis, massifs, ils suggèrent une épaisseur, une levée de terrain à dépasser, si nous voulons voir ce qu'elle cache. Et, à l'intérieur même des formes, dissimulés dans les accidents de leur relief, les maillons, les écrous, les clefs qui ont servi à souder tout cela suggèrent une opération de démontage, la disposition d'éléments qu'il reste à étaler dans l'espace (les Matériologies contenaient la même invite, à cela près que le démêlement, le filtrage passait par la palpation, la plongée de nos doigts dans la terre — ou dans la barbe — aveugle). Quant au répertoire des objets figurés, on voit aussi aisément que ceux qui, dès le début de l'Hourloupe, envahissent la scène, préparent cette levée d'éléments spatiaux. A la place des sols, par exemple, que le tableau ne peut présenter que par fragmentation d'une continuité naturelle, viennent des objets que nous n'avons plus à abstraire parce qu'ils sont déjà fabriqués « en tant qu'abstraits », objets manipulables, n'existant que par et dans notre main, industriels ou domestiques, chacun ayant droit à son effigie dans l'éventail du jeu de cartes — ciseaux, clefs, robinets, lavabos, réchauds à gaz, fusils, pendules, chaises: l'ustensile remplace la chose, au sens où Heidegger oppose les deux termes. Et cet ustensile, contenu manipulable et transportable, apparaît à son tour comme un contenant, objet que l'on peut remplir d'autres objets, espace habitable, immeuble pour éléments meubles, de telle sorte que l'objet, cessant d'être l'otage d'un espace extérieur, devient le moyen et le lien d'un espace privé, de telle sorte que, de l'ustensile à l'armoire à ranger les ustensiles, de la chaise vide à la chaise à porter un personnage, du réchaud (ou du lit, de la machine à écrire), à la demeure comportant étages et escaliers — le long desquels, bien entendu, grimace et s'évanouit maint bizarre locataire — se prépare et s'approche la dernière mutation du continent Dubuffet, jusque-là sorte de Nouveau-Monde, de terre vierge attendant ses architectes, ses gratte-ciels, ses « tours à figures », ses « castelets », maintenant Capitale où tous ceux qui refusaient de s'égayer à travers champs, sols et terrains, et qui étaient visiblement à l'étroit (d'ailleurs insuffisamment dépaysés) dans les petites rues de Paris-Circus et de Paris-Plaisir, peuvent trouver refuge, non point splendide mais ricanante Ville, battant pavillon de l'Hourloupe, non point autre Versailles d'immuable perfection, pas même autre luxueuse Babylone, mais la Capitale jamais vue, et ni vraiment ni seulement visible, dont les monuments sont boursouflures de la pâte toujours à la cuisson, la Capitale-accordéon se tordant de rire et nous entraînant dans ses contorsions. « Les Villages fantasques », simple image sur une toile de 1964, sont devenus ces édifices, de même que « Le Réchaud à gaz » est devenu en deux jours (du 21 au 23 mars 1966) cette « Demeure » qu'il ne restait plus qu'à poser dans ses trois dimensions.

Ce dernier avatar d'une évidente continuité peut même se lire comme l'aboutissement d'une tentative dont il faut d'abord affirmer qu'elle est celle d'une totalité: par excellence, elle est antiabstraction. Alors que l'art habituel, classique ou moderne, obéit à une perspective hiérarchique, cherchant à démêler l'essentiel dans une confuse — et comme telle désavouée — totalité, et le trouvant soit dans une image-reflet, soit dans une image produite, soit dans une matière fonctionnant comme contre-image (l'art informel), soit encore dans un objet dénonçant par son excessive similitude la vanité de la perception comme de la produc-

1 « Appareil téléphonique » (80). 27 août 1967. Polystyrène sculpté et peint au vinyle.
2 « Chaise II » (71). 168 × 60 × 75 cm. 9 août 1967. Transfert sur résine stratifiée de peintures vinyliques faites à l'originesur polystyrène sculpté.
3 « Table de rédaction d'actes » (92). 100 × 145 × 98 cm. 30 décembre 1967. Transfert sur résine stratifiée de peintures faites à l'origine sur polystyrène sculpté.
4 « Borne au logos IV » (15). 100 × 50 × 50 cm. 10 septembre 1966. Entièrement repeinte au vinyle et profondément modifiée en novembre 1967.

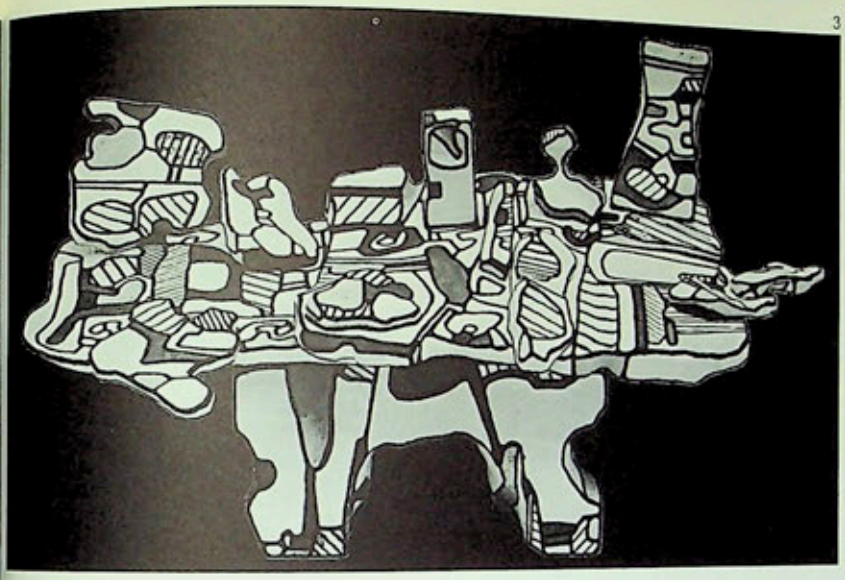
1

2



tion (Oldenburg), Dubuffet construit maintenant l'Opéra où s'unissent, après qu'elles ont chanté séparément, les voix de la matière aveugle et de la claire optique, et où l'objet, posé dans l'espace, porte la griffe du travail. Edifices peints, peintures monumentées: nous sommes ici comme devant la nature qui est à voir et à toucher, à regarder à distance et à contourner, explorer, à la fois point de mire et contrepoids pour le corps tout entier. Le dépassement de l'image est ainsi l'exclusion de toute perspective exclusive. Et pourtant, cette totalité n'annexe toutes les dimensions de la nature (refusant ce point de vue unilatéral et « despotique » dont Baudelaire déplore l'absence dans la sculpture, « art de Caraïbes ») que pour être nature autre, strictement mentale, « logologique ». On ne peut s'asseoir sur ces chaises, se promener dans ce jardin d'émail. A supposer que la Tour se construise, son inventeur stipule qu'il ne doit pas y avoir de fenêtres, un conditionnement artificiel fournissant éclairage et aération; de même les protubérances du sol et des murs feront office de meubles, rien ne devant venir de l'extérieur afin que l'habitat soit vraiment « personnel ». Ce qui n'empêche pas ce « mental » d'être, de part en part, réaliste: il se situe dans la dialectique de l'esprit et du réel, il est réponse au réel, « paralogique », plutôt que « logologique ». La Tour elle-même est historiée de figures humaines; les bornes sont des dieux-thermes, les murs emprisonnent des cariatides, les objets sont ceux de la vie quotidienne. Il n'est pas jusqu'à la légèreté du matériau qui ne prenne son sens de la pesanteur coutumière; si, à soupeser ou à déplacer ce bloc, l'énergie inutile qui nous fait trébucher d'un pas ouvre l'espace du rêve, il n'y a d'erreur de calcul que par rapport à la routine de notre comptabilité.

Un monde sans référence ne serait pas une moindre capitulation qu'une référence révérentielle. Structures pures, cristallisations de l'invisible, ce sont dégagements: ici, c'est corps à corps. A propos de « La Tour aux Figures », l'inventeur prévient que « l'effet visé est celui de graphismes traduisant les cheminements rêveurs de la pensée et ainsi d'essence tout à fait immatérielle, qui se trouvent là paradoxalement érigés en lourd et massif monument ». De l'image au solide dans l'espace, il ne s'est jamais agi que de manifester une agressivité continue, l'aptitude de l'esprit à combattre le monde sur son propre terrain; et, plus encore qu'à l'éruption formatrice d'une autre terre, on songe à un nouveau plissement, cataclysmique, de la vieille Terre (cette vieille canaille de terre, comme Trotsky le disait de l'Europe), la ligne sinueuse ceignant la surface du globe ou traversant ses profondeurs étant celle d'un cordon Bickford qui communique le feu de proche en proche. Il s'agit de démontrer la puissance d'intervention du Logos, mais en se gardant bien de passer dans un autre monde, constitué de toutes pièces, une telle opération — à supposer qu'elle puisse se faire — risquant de perdre



le bénéfice de l'humiliation qui doit être constamment rappelée au modèle, risquant aussi de susciter les apparences d'une autonomie où la création se contemplerait admirativement. La subversion s'oppose à la révolution, le couteau doit rester dans la plaie, la rature doit se lire sur la phrase.

Aboutissement: on peut risquer le mot, à la condition d'avouer que nous ne saisissons rien qu'à reculons; mais la perspective se renversant, la réalisation d'une fin longuement poursuivie surgit maintenant comme le milieu originel, l'espace naturel allant de soi, dans lequel prennent place, synchroniquement étalées, toutes les régions et avenues du continent en question. — Continent en expansion, faut-il ajouter, espace qui englobe mais ne limite pas, car le travail en cours, nous n'avons ni les moyens d'en prévoir l'avenir, ni le droit de l'arrêter là. Renonçons donc à l'idée d'organiser, dans la capitale fraîchement construite, une rétrospective prenant sens à partir d'un achèvement. Cependant que nous sommes entre ses murs, « vraiment coupé de l'extérieur », tenté d'y trouver quelque repos, et l'occasion d'un inventaire, se préparent d'autres coups de feu grisou. La terre n'a pas sauté encore.

Sautera-t-elle? Le cordon ne va-t-il pas s'éteindre avant? En expansion, cet univers n'est-il pas finalement arrêté? Toujours autre par la façon dont il défigure, le travail est toujours le même par cela qu'il défigure, il est contraint de revenir sur ses pas, afin d'achever le blessé qui revit dès qu'il s'éloigne. La limite du travail infini, c'est le donné sur quoi il travaille, et veut travailler. D'une certaine façon, c'est la mort; le donné sur lequel le travail n'assouvit jamais tout à fait sa vengeance fonctionne comme la mort (et l'origine) du travail. Si le geste veut pour finir la preuve d'une liberté contre l'aveu d'une servitude, qu'il le trouve dans l'analogue de la mort volontaire, du suicide! Et j'imagine parfois l'inventeur détruisant ce qu'il a construit, afin que ses outils — et ses travaux — ne tombent ni dans les mains de la Mort, ni dans celles (identiques à ses yeux) de la Culture — détruisant avant d'être

détruit, et au lieu de léguer. Ces demeures, ces murs, ces figures, je les vois comme les portants et les personnages d'un dernier acte de la Comédie de l'esprit: le mystère joué, on mettrait le feu à ce feu, à cette paille. Ou encore, tout cela serait jeté à la mer, les icebergs de polystyrène flotteraient avant de se dissoudre. Ah! ce n'est pas eux qui espéreront au fond de l'eau les repêchages de l'archéologue!

Mais j'entends l'inventeur rire derrière moi. Il me souffle que cette mise en scène répond encore à une obsession culturelle dont il me

sait loin d'être dégagé, et qui conduit à se porter toujours jusqu'à un achèvement, de façon qu'il y ait un objet à regarder à distance, à conserver, à transmettre, ou — c'est la même chose — à regretter après disparition. L'instant du geste nie le devenir du geste, son acte récuse sa forme. Le seul mot qu'entende le travailleur, c'est l'effondrement de ce sol dont je disais qu'il aurait le dernier mot, dans le fracas du marteau-piqueur; le seul son qu'entende l'opérateur, c'est le grésillement de cette chair blessée par le scapel électrique qu'il promène. Mais ai-je raison de parler de blessure? Un grand éclat de rire remplit la salle d'opération. Est-ce lui qui rit, cruellement, de voir les choses perdre contenance? Sans doute. Mais voici que les choses rient elles-mêmes d'avoir perdu contenance. Finalement, elles se trouvent meilleure mine.

---

1 « Borne au logos VI » (22). 100 × 50 × 50 cm. 5 octobre 1966. Transfert sur résine stratifiée de peintures vinyliques faites à l'origine sur polystyrène sculpté.

2 « Elément bleu VII » (49). 200 × 136 × 10 cm. 22 juin 1967. Polystyrène sculpté et peint au vinyle.

3 « Table porteuse d'instances, d'objets et de projets » (93). 134 × 222 × 100 cm. 11 janvier 1968. Polystyrène sculpté et peint au vinyle.

4 « Meuble à tiroirs » (59). 130 × 58 × 10 cm. 3 juillet 1967. Transfert sur résine stratifiée de peintures vinyliques faites à l'origine sur polystyrène sculpté.

5 « Elément bleu XII » (57). 200 × 96 × 10 cm. 30 juin-1er juillet 1967. Transfert sur résine stratifiée de peintures vinyliques faites à l'origine sur polystyrène sculpté.

A la longue suite des expositions — vingt-sept jusqu'à présent — que le Cabinet des dessins des Offices a organisées depuis 1951 s'ajoutera, à la fin de l'année, une manifestation d'un éclat particulier: la présentation des plus importants dessins français appartenant aux collections des Offices. Leur amour-propre, et plus encore une foi inébranlable en leur propre supériorité, empêchèrent longtemps les Italiens de s'occuper d'autre chose que de l'art italien et en cela, les collectionneurs d'autrefois ont fait cause commune avec les spécialistes d'hier. On remarquera vite en effet que seuls les artistes français ayant séjourné longtemps en Italie, Callot et Poussin par exemple, sont représentés dans l'ancien fond des Offices, c'est-à-dire dans cette partie de la collection qui remonte au cardinal Leopoldo de Medicis et au conservateur de ses dessins, Filippo Baldinucci. On remarquera également que la plupart des dessins importants qui vont être exposés ne se trouvent aux Offices que depuis le XIXe siècle, c'est-à-dire depuis le don qu'en 1866 le sculpteur florentin Emilio Santarelli avait fait à sa ville natale. En ce sens, l'exposition actuelle complète parfaitement celle des dessins italiens de la collection Santarelli que la directrice du Cabinet des dessins des Offices, Anna Forlani-Tempesti, avait présentée aux Florentins en 1966, un mois après les inondations. Bien entendu, Santarelli n'avait eu, lui non plus, ni l'idée ni l'occasion de collectionner systématiquement les dessins des artistes français. Ce que nous trouverons par conséquent à Florence ne peut *(suite en page 38)*

---

1 Jacques Bellange: *Saint Roch*. 382 × 182 mm. Plume et lavis brun sur papier crème. Attribué par Santarelli à Jules César Angeli, la véritable identité de l'artiste fut établie par L. Burchard: il s'agit d'une œuvre très caractéristique de Bellange; le style l'indique aussi clairement que l'attribution écrite sur le dessin même d'une main assez ancienne, sous la forme italienne de son nom: Bell'Angioli. Mariette déjà soulignait très justement les rapports entre Bellange et le milieu maniériste en Toscane, et même si nous ne disposons pas d'une documentation concrète, il est permis de supposer, comme l'a fait dernièrement Anthony Blunt, que Bellange a effectivement fait le voyage d'Italie.

2 Simon Vouet: *Portrait de la femme de l'artiste*. 242 × 218 mm. Pierre noire et crayon de couleur en manière de pastel sur papier crème. Ce portrait de la femme de Vouet, Virginia, née en 1606 à Velletri que Vouet épousa à Rome en 1624, est l'un des très rares pastels subsistant aujourd'hui de la main de Vouet. Nous savons pourtant que le pastel était pour lui une technique tout à fait habituelle, dans laquelle, en outre, il donnait des leçons à Louis XIII. Perrault écrit à ce sujet: « Le roi lui fit faire en pastel les portraits de la plupart des seigneurs de la cour et de ses officiers (et) ... voulut encore qu'il lui apprit à dessiner et à peindre en pastel pour se divertir. » Publié pour la première fois en 1913 par Desmont qui donnait l'identification du personnage, ce remarquable portrait est passé sous silence dans la récente monographie de Crelly.

LES DESSINS FRANÇAIS DES OFFICES

par Walter Vitzthum

1 Nicolas Poussin: *Le Martyre de saint Erasme.*
206 × 135 cm. Plume sur papier crème. Cette étude de Poussin pour son tableau du *Martyre de saint Erasme* destiné à Saint-Pierre de Rome et aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican, est sans doute le dessin français le mieux connu des Offices. Analysé à plusieurs reprises et tout dernièrement dans la monographie fondamentale dédiée à Poussin par Anthony Blunt, le dessin révèle, dans son graphisme, la même surprenante énergie, la même force baroque que l'on constate dans la composition du tableau, la première et la seule œuvre publique de Poussin en Italie.

2 Michel Dorigny:
Page de titre pour les œuvres d'Horace.
310 × 221 cm. Sanguine sur papier blanc.
Projet abandonné pour le frontispice des œuvres d'Horace publiées par l'Imprimerie Royale.
La gravure telle qu'elle fut exécutée porte la date de 1642. Elle est l'œuvre de Poussin dont le dessin préparatoire est à Windsor et qui en parle durant son bref séjour parisien dans une lettre à Chanteloup datée du 20 mars 1642. Le dessin de Dorigny, conservé aux Offices, par contre, porte la date de 1641, ce qui signifie que la commande avait été d'abord confiée à un artiste partisan déclaré de Vouet, comme le style du dessin le démontre d'ailleurs clairement: une preuve supplémentaire de la rivalité entre Vouet, installé à la cour depuis dix ans, et Poussin, le nouveau venu à Paris, rivalité que résume le mot célèbre prononcé par Louis XIII au moment de l'arrivée de Poussin: « Voilà Vouet bien attrapé. »

3 Pierre Puget: *Saint Sébastien.*
720 × 304 mm. Pierre noire, plume et lavis de bistre sur papier blanc. Le dessin représente la statue de saint Sébastien que Puget exécutait entre 1663 et 1668 pour l'église de Santa

Maria Assunta di Carignano à Gênes, en même temps que la statue du bienheureux Alexandre Sauli. Il fait partie d'un groupe de trois dessins (auxquels il faut ajouter le bozzetto en terre cuite du Petit Palais) en rapport avec la statue de saint Sébastien. Dans cette série, le dessin des Offices se situe tout à fait à la fin, sans variante aucune par rapport à l'œuvre achevée, dont il indique avec exactitude tous les détails, y compris la niche et la base. Il s'agit donc d'un aide-mémoire dessiné pour fixer le souvenir d'une œuvre déjà exécutée plutôt que d'une esquisse préparatoire.

2

3

(suite de la page 34) ni ne veut, en aucune façon, être une anthologie du dessin français, mais uniquement un choix, dû au hasard et à l'intelligence, et basé d'abord sur le critère de la qualité ; dans certains cas seulement, un intérêt purement philologique prend le pas sur ce principe. C'est grâce à la courtoisie de Mme Tempesti et à l'aimable collaboration de l'auteur du catalogue, M. Pierre Rosenberg, du Musée du Louvre, que nous pouvons dès aujourd'hui donner un aperçu de quelques pièces parmi les plus intéressantes de cette importante exposition dont le catalogue restera un instrument de travail essentiel pour tout spécialiste du dessin français. On y remarquera des notices offrant une reconstitution exemplaire de l'œuvre graphique de plusieurs artistes dont les dessins étaient jusqu'à présent restés dans l'ombre, comme Michel Dorigny, François et Jean-François de Troy et Antoine Dieu ; l'on y remarquera également bon nombre de nouvelles découvertes, comme le dessin de Greuze que nous reproduisons ici et qui prend place dignement à côté des dessins classiques tels que « Le Martyre de saint Erasme » de Poussin et l'extraordinaire « Savoyard » de Watteau. La révélation de l'exposition viendra pourtant d'une autre direction et de la plus inattendue : les Offices possèdent, ce que l'on ignorait, huit dessins d'Etienne-Louis Boullée qui prendront dès maintenant une place privilégiée dans l'œuvre connue de l'architecte, tant par leur nombre que par leur qualité. Eux seuls suffiraient à rendre obligatoire la visite de l'exposition, soit à Florence où elle sera ouverte avant la fin de l'année, soit à Naples où elle sera présentée au printemps prochain, à l'Institut Français de cette ville.

1 Jean-F
Ce puissa
dans un
dessins de
connues
comte de
d'études
Monsu G
indique q
2 J. A. W
dessin d'
incompar

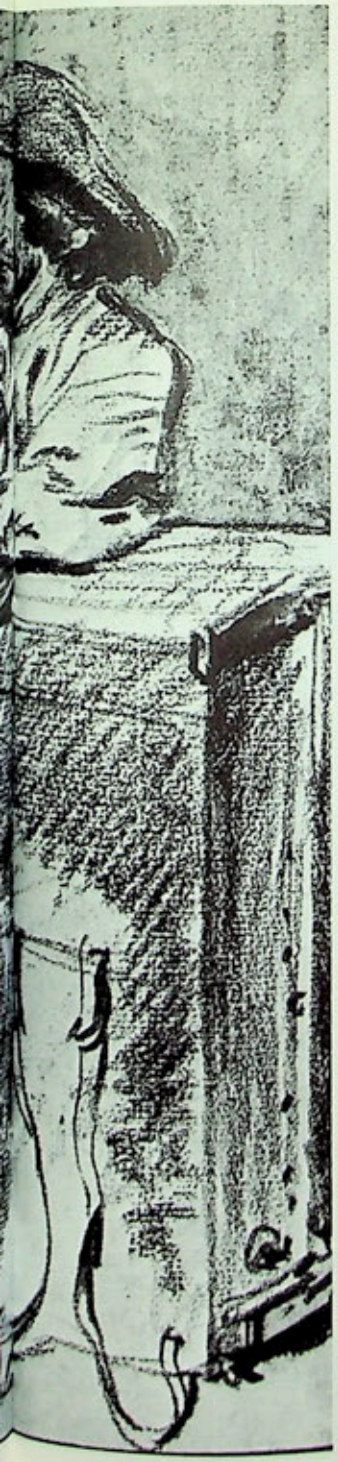
1

2

1 Jean-François de Troy: *Figure penchée*. 333 × 252 mm. Ce puissant dessin d'une femme penchée sur une amphore, dans un style graphique qui doit beaucoup à l'étude des dessins de Lebrun et de Maratta, est une des rares feuilles connues de Jean-François de Troy à propos duquel le comte de Caylus remarquait qu'il « a fait très peu d'études sur le papier ». La forme de l'inscription « Di Monsu Gian de Tre » d'une main du XVIII^e^ siècle, indique que le dessin fut sans doute exécuté en Italie.

2 J. A. Watteau: *Savoyard assis*. 225 × 152 mm. Ce dessin d'un Savoyard, d'une simplicité et d'une grandeur incomparables est entré aux Offices en 1866, avec la collection Santarelli, source primaire du Gabinetto dei Disegni en dessins français, surtout pour les artistes qui n'avaient jamais séjourné en Italie, comme Watteau. Dessin très apprécié par les contemporains de Watteau et gravé plusieurs fois déjà au XVIII^e^ siècle, notamment par Caylus et Boucher, il fait partie d'un groupe d'une dizaine de dessins sur ce sujet, exécutés vers 1765 environ, dont l'aboutissement est le célèbre tableau de l'Ermitage. Le dessin porte au verso le fragment d'une lettre de la main de Watteau, qui continue sur le verso d'un dessin du British Museum et pour laquelle nous connaissons le brouillon sur un troisième dessin de Watteau, aujourd'hui dans une collection particulière de New York.

3 Jean-Baptiste Greuze: *Etude de figures*. 217 × 198 mm. Sanguine et lavis gris sur papier blanc. Cet important dessin, jusqu'à présent anonyme, s'ajoute à l'œuvre graphique de Greuze et se révèle un document de premier ordre. Son style indique le moment où Greuze, en 1769, essaie par son tableau de *Septime Sévère et Caracalla*, aujourd'hui au Louvre, de s'affirmer comme peintre d'histoire. Nous savons, en effet, que Greuze avait d'abord pensé au sujet de *Eposine et Sabinus* et il est fort probable que le dessin des Offices est une étude partielle pour ce projet non réalisé.



3

1 Antoine Dieu: *Horatius Cocles*. 247 × 352 mm. Plume et lavis gris. Un des trois dessins attribué à Antoine Dieu dans la collection Santarelli, auxquels Pierre Rosenberg ajoute un quatrième, classé jusqu'à présent sous le nom de Lebrun. Autre nouveau résultat qui a permis l'étude approfondie des dessins de Dieu, le tableau du *Passage du Granique*, au Louvre, jusqu'à présent attribué à Lemoyne est à rendre à Antoine Dieu.
2 Hubert Robert: *Vue de fantaisie du port de Ripetta*. 226 × 315 mm. Sanguine sur papier blanc. Une inscription sur le montage de ce dessin très important de Hubert Robert qui, au XIX^e^ siècle, fit partie de la collection Santarelli, nous informe qu'il s'agit de la « première pensée de son tableau de réception à l'Académie — à présent au musée ». Et en effet, le tableau existe de nos jours à l'Ecole des Beaux-Arts. Hubert Robert, de retour d'Italie, fut reçu membre de l'Académie en 1766, en présentant comme morceau de réception cette vue de fantaisie — dans la tradition des *vedute ideate* des Vénitiens — basée sur un mélange d'idées dérivées de l'escalier de la Ripetta à Rome, du Panthéon, de l'Eglise d'Ariccia, de la colonnade de Saint-Pierre et du Capitole. Un premier essai sur ce même sujet fut peint par l'artiste pour le duc de Choiseul en 1761, cinq ans avant sa réception à l'Académie et se trouve aujourd'hui dans la collection du prince du Liechtenstein.
3 Etienne-Louis Boullée: *Project pour un phare*. 210 × 540 mm. Plume et lavis gris. Cet extraordinaire projet d'un phare fait partie d'un groupe de huit dessins de Boullée aux Offices. Il constitue la majeure et la plus inattendue des révélations de cette exposition. A part les 103 pièces léguées à la Nation par Boullée lui-même (aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale) nous connaissons à peine une vingtaine de dessins de sa main. Le groupe faisait partie des cinquante dessins environ que Boullée avait laissés à son neveu et qui fut mis en

1

2

vente en 1817: onze ont rejoint la série de la Bibliothèque Nationale, un est au Musée Carnavalet et un à la Société Royale des Architectes à Londres. Le fait que les dessins des Offices furent longtemps à tort considérés comme des œuvres de l'architecte florentin Giuseppe Martelli nous aide sans doute à expliquer leur provenance: Martelli était à Paris en 1818 au moment même de la dispersion des dessins de Boullée. J. M. Pérouse de Montclos dans son ouvrage sur Boullée qui doit paraître tout prochainement, date les dessins des Offices après 1783, c'est-à-dire au moment des plus éclatantes créations de la carrière de Boullée.

3

Tapisserie de L'histoire de Persée. *Bord de la Loire ou Flandres (?), fin du XV^e siècle. Extraite de l'ouvrage de Madeleine Jarry, « La tapisserie, des origines à nos jours ».*

LIVRES SUR L'ART

LA TAPISSERIE, DES ORIGINES A NOS JOURS PAR MADELEINE JARRY

Pour retracer, dans le cadre d'un seul livre, une histoire aussi riche, un développement aussi vaste, il fallait la grande connaissance que l'auteur possède du sujet. Madeleine Jarry, inspecteur principal du Mobilier National et des Manufactures Nationales de Tapisseries, a écrit un texte rapide, mais précis, et facile à suivre: les données essentielles sont posées, les œuvres les plus marquantes ou les plus significatives sont commentées et reproduites. L'auteur évoque tout d'abord le problème complexe des origines de la tapisserie, en Chine, en Egypte, puis en Occident, vers le VII^e siècle sans doute. Vient ensuite la naissance des premiers ateliers européens: en Allemagne au XI^e siècle, avec la tapisserie de St-Géréon de Cologne, au XII^e siècle, avec les trois séries de la cathédrale d'Halberstadt, dont les rapports avec les miniatures othoniennes sont justement soulignés; en Norvège aussi, où la tapisserie des Mois, tissée sans doute dans la première moitié du XIII^e siècle, rappelle curieusement la tenture de la Reine Mathilde, brodée près de cent cinquante ans plus tôt. Puis les ateliers se multiplient, à Paris — où naît, entre 1375 et 1380, « L'Apocalypse d'Angers » — à Arras, et dans le sud de l'Allemagne. Les techniques, les styles, les sources iconographiques ou littéraires se diversifient. De nouveaux centres se développent — Arras, Tournai, grâce au mécénat des ducs de Bourgogne —, certains ateliers subissent un déclin temporaire — tels ceux de Paris pendant la Guerre de Cent ans et l'occupation anglaise — tandis que d'autres se créent en diverses régions, sur les bords de la Loire par exemple, lorsque les rois de France y établissent leur résidence. Malgré ce foisonnement grandissant, le texte reste clair et bien articulé. On regrette seulement qu'il ne comporte pas de renvois aux planches, dans la mesure même où celles-ci ont été attentivement choisies pour soutenir constamment le fil du discours et développer les analyses qu'il propose. Toutefois, les notices accompagnant chaque planche permettent de replacer aisément celles-ci dans le grand cycle ainsi retracé.

Ce que la tapisserie emprunte à la peinture, ce qu'elle y ajoute, ce qu'elle déforme ou transforme constitue au cours des siècles une fascinante imagerie, où l'on peut percevoir, parfois comme en « négatif », le reflet d'une époque, de ses coutumes d'abord et de ses plaisirs, de ses terreurs parfois et de ses rêves.

L'amateur français est généralement familiarisé avec la « Dame à la Licorne », la suite de « L'Histoire du Roi » d'après Lebrun, la « Tenture des Indes » et quelques autres: la lecture de ce livre lui permettra de comprendre mieux la valeur particulière et l'intérêt de chacune. Il aura ici l'occasion d'admirer des pièces remarquables rarement reproduites, conservées parfois dans des collections particulières, comme « L'Histoire de Persée » (Bord de la Loire, fin du XV^e siècle) pour n'en citer qu'une parmi les plus belles (voir ci-dessus). Il en découvrira d'autres, tant dans la création des manufactures françaises que parmi les créations des ateliers danois, norvégiens, ou allemands des XVI^e et XVII^e siècles, ou des manufactures anglaises depuis celle de Mortlake (Héro et Léandre, 1628-1630) jusqu'aux pièces sorties de l'atelier de Morris, comme les « Angeli Laudentes », d'après Burns-Jones (1894). Il retrouvera ensuite, dans la période contemporaine, Lurçat naturellement, Matisse, Le Corbusier, Viera da Silva, Jean Arp, Vasarely.

Les illustrations, nous l'avons dit, sont abondantes et bien choisies. Les couleurs sont généralement satisfaisantes, parfois un peu « haussées », ou déformées. (On s'en rend compte lorsqu'une pièce est donnée tout entière à côté d'un fragment, reproduit avec de sensibles différences de tonalité.) La qualité des noirs, surtout dans les détails, ne rend pas toujours la matière, la texture, de la soie ou de la laine. Il reste que ce livre, complété par un chapitre sur les techniques de la tapisserie et par une bibliographie méthodique, réunit une très utile documentation de base sous la forme attrayante et soignée d'un beau livre d'art.

Catherine Frotier

Madeleine Jarry: La Tapisserie des origines à nos jours. *22,5 × 31,5 cm. 360 p. 216 ill. dont 186 en noir et 30 en couleurs. Rel. toile couleur. Hachette, 110 frs.*

STUDIES IN RENAISSANCE AND BAROQUE ART PRESENTED TO ANTHONY BLUNT

Directeur de l'Institut Courtauld depuis vingt ans, Sir Anthony Blunt occupe parmi les historiens d'art de notre temps une place éminente qui explique, par l'autorité de ses travaux sur l'art français, sur Poussin en particulier, le grand développement que connaissent en Angleterre les études poursuivies en ce domaine. Le livre de *Mélanges* qui vient de lui être dédié à l'occasion de son soixantième anniversaire leur fait d'ailleurs une large place. En fait, le choix des sujets a été volontairement arrêté aux XVI^e et XVII^e siècles français et italiens. Dans ces limites, le volume réunit une liste extraordinairement brillante de collaborateurs. Les communications, généralement courtes, constituent chacune un apport précis et substantiel sur un sujet apparenté par un point ou un autre aux propres travaux de Blunt et concernant souvent des attributions de tableaux. C'est le cas notamment de l'article de Charles Sterling, sur un portrait conservé au musée de Saint-Louis qu'il donne à Jean Clouet, avec une argumentation convaincante, élargie d'observations d'ordre plus général, d'un égal intérêt. Michaël Kitson publie deux tableaux inédits de Claude Lorrain et aborde à leur propos le problème des variantes, qui doivent être considérées non comme des répliques mais comme des « seconds originaux » puisque présentant toujours de notables différences par rapport aux premières versions.

A part l'importante étude de Jacques Thuillier sur Le Nain portraitiste, les contributions françaises concernent toutes le XVI^e siècle: celle d'André Chastel traite du « nouveau Louvre »; celle de Michel Laclotte constitue, à partir d'une suggestion de Blunt, une étude très neuve sur la peinture dans l'est de la France vers 1515. Sylvie Béguin éclaire utilement la personnalité et l'œuvre d'un modeste peintre de la fin du siècle, élève de Dubreuil, Guillaume Dumée.

Signalons, parmi les études « italiennes », celle de Ludwig H. Heydenreich (*Federico da Montefeltro as a*

Building Patron), celle de Kenneth Clark (*Francesco Melzi as Preserver of Leonardo da Vinci's drawings*) et enfin la superbe vue cavalière de Vicence publiée par James Ackerman, dessin datant de 1571 environ, qui confirme les conclusions des érudits palladiens. La bibliographie des travaux du dédicataire que comportent traditionnellement les volumes de *Mélanges* est souvent la seule justification des publications de ce genre: elle est ici considérable. Mais la qualité soutenue des articles réunis en l'honneur de Sir Anthony Blunt, le soin avec lequel ils sont présentés par l'éditeur, donnent au présent ouvrage une portée qui dépasse largement celle d'un simple recueil « de circonstance ».

Studies in Renaissance and Baroque art, *presented to Anthony Blunt. In 4°, 178 p., nombreuses ill. en noir et blanc, 37 pl. en hors-texte. Relié toile. Phaidon Press, 84 sh.*

LE TEMPS DES MUSÉES PAR GERMAIN BAZIN, DÉGRADATION, CONSERVATION ET RESTAURATION DE L'ŒUVRE D'ART PAR R. H. MARIJNISSEN

Qu'à notre époque de récupération scientifique et de réactivation onirique du passé, la conservation puisse être un thème inépuisable, rien de plus naturel. Dans un éditorial de *Museum News* (janvier 1965), Irving G. Reimann, se fondant sur un rapport de l'« American Association of Museums », rappelait qu'il se crée un musée tous les quatre jours! Une telle fécondité pose évidemment toutes sortes de problèmes, dont le moindre n'est pas celui de la compétence: « I can't help but wonder where they all find qualified personnel. Probably the answer is that they don't... » Sans doute, il ne s'agit pas seulement, dans cette floraison, des seules collections d'objets d'art, mais d'une muséologie tentaculaire qui embrasse quantité de domaines. Reste que l'institution du musée prend une valeur sociale de plus en plus affirmée, et que toute contribution sérieuse à la muséologie est bienvenue. L'édition belge nous gratifie, coup sur coup, de deux ouvrages consacrés, l'un à l'histoire, l'autre à la technique de la conservation. G. Bazin fait l'historique de l'esprit de collection et remonte, par conséquent, bien avant l'ouverture des grands musées publics; il développe sous une forme plus cursive le thème de A. S. Wittlin dans son savant travail, *The museum, its history and its tasks in education* (Londres, 1949). Quant à l'ouvrage monumental de R. H. Marijnissen, il constitue le travail méthodique le plus considérable jamais publié jusqu'aujourd'hui sur le thème de la conservation des œuvres d'art.

Ces livres attestent la maturité d'une science muséographique patiemment élaborée depuis quelques décennies, fondée sur la collaboration des connaisseurs avec des spécialistes de diverses disciplines, hommes d'archives et hommes de laboratoire, tolérés, admis puis recherchés dans les temples du goût. La création de laboratoires annexés aux musées, dont celui de Bruxelles constitue sans doute la plus exemplaire réussite, s'est imposée alors que les sociologues, américains puis français, s'efforçaient de dégager la signification et les fonctions des collections publiques contemporaines.

Durant des années, les recherches érudites sont demeurées presque confidentielles, réfugiées dans des revues pour spécialistes, telles que les *Advanced studies in conservation*, le *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* ou le *Bollettino dell'Istituto del restauro*. Cependant, des expositions et le regard de la télévision entrouvraient les coulisses des musées à un public de curieux; on donna à voir des documents qui exhibaient les phases de restaurations réussies et les contrôles de laboratoire. Tâches de vulgarisation, parfois mystifiantes, qui participent au grand mirage de l'amour de l'art, mais qui ont le mérite de contribuer à une éducation artistique bien déficiente chez nous. Il était temps que des connaisseurs vinssent réunir en ouvrages sérieux des travaux jusqu'ici dispersés (il est à peine besoin de rappeler que M. Bazin est conservateur en chef au Musée du Louvre et que M. R. H. Marijnissen est directeur adjoint de l'Institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles où il a la responsabilité de la conservation).

Tout au long de son travail, M. G. Bazin nous fait pérégriner dans les collections privées et publiques dont textes et estampes conservent le souvenir. Il nous fait pressentir les motivations bien diverses selon les hommes, les temps et les lieux, qui poussent à réunir dans un espace privilégié les objets de l'activité humaine, aussi bien que les curiosités de la nature. La collection c'est l'ordonnancement d'un spectacle, un théâtre sur lequel l'homme rêve sur les rencontres d'autres hommes avec le temps. Cabinets de curiosités aux assemblages hétéroclites ou galeries systématiques, il s'agit toujours d'une organisation achronique de la figure du monde. Mais les thèmes invoqués changent selon les rêves des individus ou les désirs des pouvoirs. Toute la folie de l'homme, y compris la rationaliste, transparaît dans cette histoire qui est celle de l'imaginaire.

S'il fallait faire quelque critique à ce texte informé et vivant (M. Bazin ne manque pas, à l'occasion, de nous rappeler ses prédilections de connaisseur et ses initiatives de conservateur), ce serait de n'avoir peut-être pas assez insisté sur le mouvement d'idées qui préluda à la création des musées de la Révolution. Sans doute a-t-il raison de rappeler l'article « Louvre » de l'*Encyclopédie*, et de noter l'importance des libelles de La Font de Saint-Yenne, naguère mise en valeur par Roland Desné. Mais la fermentation idéologique du siècle des lumières est encore plus nourrie, plus féconde. Il eût été opportun, semble-t-il, de souligner davantage la formation de deux courants de pensée antagonistes; l'un nourri de cosmopolitisme qui s'exprime notamment chez Boyer d'Argens et se formulera clairement chez Quatremère de Quincy, répugnait au programme que suivra la Révolution en concentrant à Paris les œuvres les plus fameuses des collections continentales. C'était là conséquence du mariage de la fête encyclopédique avec le fanatisme patriotique. L'une inclinait à présenter, en une suite ordonnée sinon démonstrative, l'activité des arts; il fallait réunir les chefs-d'œuvre pour qu'apparût dans son ensemble le système du génie. Quant au patriotisme, il était déjà en germe dès avant la Révolution (qu'on songe au projet de d'Angiviller de faire sculpter une série de grands hommes); il se donnera libre cours dans un pillage qui n'avait pas mauvais goût, et contribua à restaurer de belles œuvres abandonnées à la négligence du clergé italien. C'est à partir de la Révolution que les thèmes d'une politique culturelle à l'échelle de la nation s'affirment. Désormais, on ne pourra négliger la merveilleuse et fraîche foison des projets d'éducation artistique qui virent le jour sans grand lendemain dans les dernières années du XVIII[e] siècle. S'il est intéressant de ressaisir avec M. Bazin le système allusif qui lie et délie dans les musées les fragments hétérogènes du passé, on trouve encore dans son ouvrage les rapports, plus ou moins implicites, que soutient le musée avec l'image mythique que chaque époque se donne de son histoire. Aussi est-ce tout naturellement qu'il évoque avec la fonction sociale du musée — bien étudiée outre-Atlantique — les diverses politiques de gestion des collections publiques. Au terme d'une carrière qui ne s'achève peut-être pas exactement selon ses vœux, l'auteur prend ses distances avec le pouvoir et conclut son ouvrage par l'apologie du système américain. S'il note l'indigence de beaucoup de catalogues américains comparée à l'« effort catalographique » français, il rappelle opportunément la richesse en hommes des institutions des Etats-Unis (un personnel scientifique et technique de deux cents unités pour le seul Metropolitan Museum, autant, nous dit-il, que pour la totalité des musées et monuments d'Italie) et surtout la souplesse d'administration: « Les musées américains ne sont pas nés par lois et décrets, mais spontanément de la vie américaine... Organismes privés, gérés comme des affaires commerciales, sans doute peuvent-ils s'insérer plus intimement dans le tissu vivant en perpétuelle métamorphose de ce temps qui est le temps des musées. » Rappel qui n'est peut-être pas si incongru et irréaliste qu'il y peut paraître à un moment où le pouvoir lui-même incline à lier à l'univers des affaires le plus puissant organisme culturel, la radiotélévision!

Les deux tomes de l'ouvrage de R. H. Marijnissen sont destinés aux spécialistes de la conservation ou aux connaisseurs soucieux des moindres détails techniques. Ouvrage considérable qui rend compte du sérieux avec lequel travaillent les chercheurs et les techniciens de l'institut que dirigeait le regretté Paul Coremans.

De son moule de thèse universitaire cet ouvrage tire sa composition systématique, et tout un appareil justificatif de notes et de références scrupuleuses qui en font un précieux instrument de travail. L'auteur se donne pour projet l'étude d'une activité technique complexe qui est en même temps un phénomène culturel, la restauration. Cette activité s'informe actuellement du concours de nombreuses sciences auxiliaires, et vient s'insérer dans le programme plus général de la conservation. Ce qui est recherché explicitement par R. H. Marijnissen c'est constituer une *discipline* spécifique qui s'impose à tous ceux que concerne la conservation des patrimoines culturels. Il lui faut donc définir une méthodologie également intelligible aux divers spécialistes appelés à connaître des cas particuliers de conservation. Cette méthodologie doit s'appuyer sur la connaissance systématique des procédés artistiques et, par conséquent, incorporer la recension critique des sources historiques, aussi bien que l'interprétation des épreuves de laboratoire. En outre, elle doit procéder d'une théorie de la restauration et se déterminer par des choix esthétiques raisonnés. On voit toute la complexité d'une telle tâche qui suppose la réunion dans le même homme, ou dans la même équipe, de talents et de savoirs très divers. L'ouvrage de R. H. Marijnissen apporte la contribution la plus mûrie qu'on ait jamais produite sur ce thème. Le projet de l'auteur ne consiste pas à exposer de manière exhaustive et techniquement approfondie la tâche des physico-chimistes dans les laboratoires de musée, ni à fournir toutes les recettes possibles aux artisans de la restauration; il vise à informer scientifiquement ceux qui ont à faire des choix en matière de restauration. Il y réussit parfaitement. En outre, son traité ne sera pas d'un mince secours pour les collectionneurs soucieux d'apprécier, en connaissance de cause, l'état physique des œuvres et que risque d'abuser la charlatanerie de restaurateurs peu scrupuleux.

L'étude minutieuse des altérations donne à l'auteur l'occasion de développer tous les arguments de la science du connaisseur. Mais il est dommage que R. H. Marijnissen ait enveloppé ses très remarquables recherches d'une philosophie de l'art aussi sommaire que pesante. Il se réfère à une tradition humaniste aussi vague que mal définie, où il prétend trouver des règles pour le restaurateur: « Appliquer à la conservation et à la restauration des normes autres que celles de la tradition humaniste équivaudrait à peu près à vouloir élever des poissons rouges dans une vohère » (p. 460). C'est M. Homais au musée! Le voici Joseph Prudhomme quand il nous confie que « nous sommes persuadé qu'une équipe composée d'un petit nombre de personnes dévouées à leur tâche peut faire de l'excellent travail » (p. 463). Mais, somme toute, ce bon cœur est plus fréquentable que le moment philosophique de l'auteur, quand il nous lance que « la pensée conceptible ne nous met pas à même de rechercher la coïncidence entre la pensée et l'être » (p. 458) ou qu'« en s'efforçant de déchiffrer le réel qu'il leur est donné de voir, l'analyse systématique et la pensée relativiste cherchent à créer des possibilités d'applications futures » (p. 459); ce qui signifie

Anonyme français: Trois princes. *Fin du XVI^e siècle. Milwaukee, Art Center. Planche illustrant l'ouvrage d'André Chastel, « La Crise de la Renaissance ».*

sans doute que tout savoir est productif tout en étant inséré dans un système de représentations. Il serait injuste de chercher plus longtemps de tels poux à l'auteur; il n'est pas philosophe, et on le lui pardonne. Il suffira à sa gloire d'avoir produit le premier grand traité sur l'histoire et la théorie de la conservation, enrichi par une longue expérience de praticien.

Jacques Guillerme

Germain Bazin: Le Temps des Musées. *304 p. 140 ill. dont 50 coul. Desser, 85 fr. R. H. Marijnissen:* Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art. *2 vol. 521 et 647 p. 332 ill. Ed. de l'Arcade, Bruxelles. Exclusivité Sequoia. 360 fr.*

LA CRISE DE LA RENAISSANCE PAR ANDRÉ CHASTEL

Ce n'est pas la période triomphale de la Renaissance, « l'élan conquérant » du XV^e siècle qui est décrit dans ce livre, ni l'image convenue d'un épanouissement serein de la culture, de la découverte émerveillée de mondes nouveaux: c'est au contraire la fièvre et la passion qui animent et déchirent le XVI^e siècle, sur le plan intellectuel, social, politique et religieux. « La culture est alors dominée par des chefs-d'œuvre qui semblent récapituler pour longtemps l'expérience de générations frénétiques, mais avec une double et curieuse aptitude à en amplifier et à poétiser les contradictions dont ils dénoncent l'extravagance. Les plus grands esprits s'acharnent à mesurer l'écartèlement de l'homme. »

De cette « irréductible complexité », André Chastel rend les contrastes et les nuances, les cheminements obscurs et l'aboutissement. Après une introduction qui, d'emblée, trace la parabole entre les deux pôles antagonistes, « Passion et ostentation », l'ouvrage s'articule en quatre parties, « L'image et le discours », « Unité de l'Occident divisé », « Naturalisme et Symbolisme », « Fête, Art de cour et merveilleux », recouvrant aussi complètement que possible cet immense foisonnement des idées, des curiosités, des réalisations qui marquent le XVI^e siècle. Les subdivisions de ces grands chapitres rendent compte des contradictions qui affleurent dans tous les domaines: opposition, puis interférences, entre le Nord et le Midi, entre « Romanisme et Maniera fiamminga »; dualité des styles, violence et grâce, « la terribilità » et « la venustà », au prolongement de l'art de Raphaël, avec Jules Romains et le Parmesan, Le Rosso, Primatice, Corrège; dualité des aspirations morales, « Le Prince et le Fou », « Froideur et pathétique ». Sur ces thèmes majeurs se greffent de brefs développements qui ne sont pas moins essentiels à une compréhension exacte de l'époque: le rôle de l'estampe, l'importance de l'ornement — les grotesques et la marqueterie — les fêtes, les « cités idéales ». Les séquences d'illustrations font bien entrevoir l'univers fantastique et passionné, fastueux et véhément où se meuvent alors les esprits, les imaginations, la sensibilité.

Situés à leur juste place, dans leur contexte parfois inextricable, dans l'éclairage de lueurs ou d'éclairs qui est le leur, les aspects essentiels de cette « Crise de la Renaissance » nous sont rendus sensibles. De « l'ostentation » stigmatisée au départ, jusqu'à ses conséquences dans l'extériorisation des fêtes et du théâtre, du portrait suscité par « la conscience d'être » (l'« Andrea Odoni » de Lotto, le « Jacopo da Strada » du Titien) jusqu'à « l'artifice parfait » du portrait de cour, « tout ce qui avait donné son accent original au XVI^e siècle, à travers la crise et la démesure de la Renaissance », tout cela qui avait été « repoussé, renié, oublié » au XVII^e siècle et plus tard, nous est restitué dans ce beau livre.

M.-G. L. C.-M.

André Chastel: La crise de la Renaissance, 1520-1600. *229 pages. 125 reproductions dont 67 en couleurs. Collection « Art, Idées, Histoire ». Skira, 115 fr.*

DESSINS DU LOUVRE. ÉCOLE FRANÇAISE, PAR MAURICE SERULLAZ. ÉCOLE ITALIENNE, PAR ROSELYNE BACOU. ÉCOLES ALLEMANDE, FLAMANDE ET HOLLANDAISE, PAR ROSELYNE BACOU.

Trois volumes, trois cents œuvres reproduites et commentées: si l'on songe que le Cabinet des Dessins compte près de 90 000 pièces, on peut penser que la sélection est forcément trop restreinte et arbitraire, qu'il s'agit seulement d'une sorte de florilège un peu gratuit: mais en regardant, page après page, les planches d'illustrations, en lisant les notices qui les accompagnent, et les introductions de chaque tome, on apprend non seulement à connaître les collections du Louvre dans ce qu'elles ont de plus remarquable et de plus attachant, mais aussi à comprendre la portée profonde de cette forme d'expression si personnelle qu'est le dessin, traduisant tantôt une réaction à vif de l'artiste, une pensée secrète, une intuition à peine formulée, tantôt une recherche attentive et la poursuite acharnée d'une vérité toujours fuyante.

Les commentaires accompagnant chaque œuvre les analysent clairement et les situent dans la carrière de l'artiste, celle-ci étant rattachée à son tour au mouvement artistique contemporain par quelques notations très justes, spécialement dans le volume consacré aux dessins italiens.

Les notices à elles seules constituent ainsi une substantielle histoire du dessin, que complètent parfaitement les introductions. Maurice Serullaz analyse « la signification du dessin français », à travers lequel, de Fouquet à Lautrec, « la tradition nationale s'exerce, justement, au-delà des influences subies, à acquérir par exemple, contre l'anecdote ou le récit, la profondeur réaliste et psychologique du portrait ou les suggestions poétiques du paysage ». Roselyne Bacou, dans l'introduction au volume sur les dessins italiens, retrace la formation des collections, évoquant ainsi, avec la personnalité de quelques grands amateurs, un aspect essentiel de l'histoire du dessin, par où elle se rattache à l'histoire du goût. Cette « ferveur » d'un Jabach, d'un Mariette, de bien d'autres connaisseurs, a contribué à préserver ces témoignages irremplaçables et fragiles de l'écriture, de la pensée des artistes. Louis XIV lui-même y attachait tant d'importance qu'il décida d'imposer au « Premier Peintre du Roi » l'obligation de lui léguer, à sa mort, tous les dessins restant dans l'atelier: des centaines d'études de Lebrun, de Mignard, d'Antoine Coypel entrèrent ainsi au Cabinet Royal.

En tête du volume qui rassemble les écoles allemande, flamande et hollandaise, Roselyne Bacou traite des techniques du dessin et réussit, en quelques pages, à bien montrer comment elles sont révélatrices du tempérament de chaque artiste, et dans quelle mesure aussi elles sont conditionnées par le goût d'une époque. « Se prêtant à l'analyse la plus minutieuse, la plume précise les structures des monstres enfantés par l'imagination de Bosch, conférant à ces créations invraisemblables une singulière réalité; elle détaille jusqu'au vertige les grands paysages panoramiques exécutés par Bruegel dans les Alpes ou de Roeland Savery au Tyrol. A l'époque maniériste sa virtuosité séduit: réussites insolites d'un Spranger, souples arabesques d'un Goltzius enveloppant la grâce sinueuse de ses figures féminines, tailles suggestives d'un Jacob de Gheyn... La pierre noire s'éclaire de rehauts de sanguine et de blanc dans les études de Rubens, animant d'une vitalité généreuse la beauté épanouie des nus féminins, l'épiderme d'une joue, l'éclat d'un regard. »

Ainsi ces trois textes sont, à proprement parler, des « introductions » à l'analyse, à la compréhension, à la contemplation des œuvres reproduites.

Quant aux planches d'illustrations, elles sont, disons-le, d'une qualité inégale, assez alourdie dans l'ensemble. Certains tirages en une et deux couleurs en auraient nécessité deux et trois. Les préparations à la

Rembrandt: Portrait de Jean Six écrivant. *Planche illustrant l'ouvrage de Roselyne Bacou, « Dessins du Louvre. Ecoles allemande, flamande et hollandaise ».*

pierre noire disparaissent parfois sous le lavis brun. Des reproductions de sanguine en une seule couleur faussent le ton du papier et donc la valeur même du trait. Le paysage de Claude Lorrain, par exemple, n'offre guère « les nuances subtiles de brun et de rose » qu'on nous décrit.

L'ensemble n'en constitue pas moins une remarquable publication — bien éditée, bien mise en page — qui ne peut qu'éveiller l'intérêt et la curiosité de l'amateur, peut-être la passion de futurs collectionneurs, inciter en tout cas les uns et les autres à aller voir le plus souvent possible les collections du Louvre, régulièrement présentées dans les belles expositions organisées par le Cabinet des Dessins.

M.-G. L. C.-M.

Dessins du Louvre. Ecole française, par Maurice Serullaz, avec la collaboration de Lise Duclos et Geneviève Monnier. *Ecole Italienne*, par Roselyne Bacou, avec la collaboration de Françoise Viatte. *Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, par Roselyne Bacou, avec la collaboration d'Arlette Calvet. Chaque vol. 224 p. 100 repr. coul. Flammarion, 75 fr.

EUGÈNE BOUDIN
PAR G. JEAN-AUBRY

Voici longtemps qu'on espérait voir consacré à celui que Baudelaire découvrit tout à ses débuts, avec sa merveilleuse intuition, un ouvrage où tous les procédés techniques de reproduction dont dispose l'édition moderne seraient utilisés. Jusqu'alors trois livres avaient paru sur Boudin; le premier en 1900 chez Floury par Gustave Cahen, le second en 1922 chez Bernheim-jeune par G. Jean-Aubry, suivis par notre opuscule publié chez Crès. Mais aucun ne comptait de planches en couleurs. L'austérité du noir ne pouvait donner qu'une faible idée de ce qu'est dans sa richesse et sa finesse la palette du peintre de Trouville et de Honfleur. Le grand attrait du volumineux ouvrage que viennent de sortir Ides et Calendes est de réunir quatre-vingt hors-texte en couleurs très fidèles. Grâce à l'abondante documentation fournie par Robert Schmit, nombre de chefs-d'œuvre sont ici évoqués qui ont quitté la France pour l'étranger, notamment pour les Etats-Unis.

On aurait aimé que les reproductions en noir eussent la même qualité, qu'elles fussent moins boueuses, et respectent des valeurs exquisement différenciées par un maître qui brille plus par les analogies que par les contrastes. Celui que Corot appelait le *Roi des ciels* est aussi le *Roi des gris*. De même qu'on peut dire que c'est dans ses toiles de petit format qu'il apparaît le plus grand, de même plus elles se maintiennent dans la monochromie plus elles enchantent.

Pour le texte l'éditeur s'est contenté de réimprimer intégralement l'excellente étude d'Aubry qui analyse tour à tour les œuvres de jeunesse et celles de la maturité ou des renouvellements, en précisant aussi bien les influences subies que celles exercées. C'est surtout sur la correspondance qu'échangea Boudin avec son frère Louis, et avec Martin, son marchand, de 1853 à sa mort (1898), ainsi que sur quelques carnets de croquis et livres de comptes, que l'historien s'est appuyé. L'ouvrage de Cahen, moins critique, avait le mérite de replonger Boudin dans son milieu grâce aux nombreuses citations de lettres échangées avec les plus grands artistes du temps, notamment Jongkind et Monet. « *Nous ne nous suivons pas de bien loin*, écrivait Boudin à ce dernier, *j'avais quinze ou seize ans lorsque je vous vendais des crayons à dessin, et vingt-deux quand j'ai quitté la papeterie* ». Monet, de son côté, n'a cessé de lui témoigner sa reconnaissance: « *Je n'ai pas oublié que c'est vous qui m'avez appris à voir et à composer* ».

Si l'ouvrage édité à Neuchâtel reproduit les œuvres maîtresses les plus séduisantes, nous aurions aimé qu'à côté des *Plages*, qui atteignent aujourd'hui des prix records quand elles sont fleuries de crinolines, à côté des *Ports* et des *Vues du large*, on réservât une plus grande place à des aspects moins habituels: aux natures mortes des débuts qui apparentent Boudin aux Hollandais du dix-septième siècle; aux pastels qui fascinèrent Baudelaire, aux décorations murales comme celles qui ornèrent le château de Bourdainville, à l'animalier dont Troyon fut le premier maître, au peintre d'intérieurs, enfin aux petits carnets portatifs où, de sa fine écriture féminine et comme argentée, Boudin note les moindres changements des eaux et des ciels, les moindres particularités d'un costume ou d'une embarcation. Et aussi que fussent rappelés les conseils qu'il ne cessait de s'y donner à lui-même: « *Les tons ternes et plombés, il faut les bannir à tout jamais... Ne jamais tenir la couleur, c'est une fleur... Montrer un entêtement extrême à rester dans l'impression première... Oser... Oser!* ».

Depuis la première édition du livre d'Aubry, nombre de précisions inconnues de ses biographes ont été révélées grâce aux expositions organisées chez Durand-Ruel, Gérard, Charpentier, Braun, Methey et, tout dernièrement chez Schmit, sans parler de la récente présentation par le Cabinet des Dessins du Louvre d'un choix fait parmi les milliers de pastels, aquarelles et dessins offerts par les héritiers du peintre au Luxembourg, qui les avait tenus incompréhensiblement secrets. Et combien de lettres jusqu'alors ignorées, comme le projet de testament dont j'ai réservé la primeur au Figaro

Domenico Creti : Portrait de l'artiste. *Coll. Herbert List. Cf. ci-dessous le compte rendu de l'ouvrage de R. Roli.*

Littéraire, et qui témoignent d'une lucidité envers soi-même et d'une modestie dont on aurait bien du mal à trouver des exemples aujourd'hui.
Souhaitons qu'après le succès de ce Boudin, Ides et Calendes rende un pareil hommage à Jongkind. Les ouvrages que Moreau-Nélaton, Signac et moi-même avons consacrés à ce grand précurseur ne comportaient aucune illustration en couleurs, et sont depuis longtemps épuisés. Malgré la hausse continuelle du prix de ses toiles, de ses aquarelles et de ses eaux fortes, les générations nouvelles risquent de sous-estimer l'un des plus grands paysagistes de tous les temps, dont Boudin, d'accord avec Monet, aimait à dire: « *Nous sommes tous entrés par la porte que Jongkind avait forcée* ».

Claude Roger-Marx

G. Jean-Aubry (avec la collaboration de R. Schmit) : Eugène Boudin. *264 p. 200 ill. dont 40 hors texte en coul. Reliure sous jaquette coul. Ides et Calendes. Exclusivité en France : La Bibliothèque des Arts. 148 fr.*

DONATO CRETI PAR RENATO ROLI

Cette monographie dédiée au plus séduisant des petits-maîtres bolonais offre l'intérêt de réunir des peintures aussi connues que les allégories McSwiny, la charmante série des Astronomes, au Vatican, et les scènes prenantes de la vie d'Achille en même temps que certaines œuvres moins ambitieuses, connues seulement des spécialistes et appréciées des collectionneurs. Il n'est pas difficile de rassembler le matériel sur Creti et de l'ordonner chronologiquement: le comte Alessandro Fava, près duquel Creti travailla pendant des années, établit en effet un répertoire de ses œuvres; Zanetti écrivit sa biographie pour la *Storia dell'Accademia Clementina*; Oretti enfin fit des inventaires complets des collections bolonaises. Le texte lui-même se base sur les recherches de l'auteur déjà publiées dans différents articles de la revue *Arte Antica e Moderna*, dont certaines parties sont reprises intégralement. C'était dans ces articles que Roli publiait nombre d'œuvres considérées comme perdues au moment où parut l'étude définitive d'Alscuti (Budapest, 1932, publiée dans *Commune di Bologna* la même année). Analysant l'œuvre de Creti, l'auteur situe nettement celui-ci dans la tradition bolonaise, admettant l'influence dominante de Pasinelli, mais insistant avec raison sur l'importance de l'école vénitienne du Cinquecento dans la formation de son style et, du coup, revenant une fois de plus sur l'hypothèse d'un séjour de l'artiste à Venise. Parmi les scènes de la vie d'Alexandre, la perspective dramatique du plafond Campogrande et la somptueuse mise en scène des *Fêtes du mariage de Philippe de Macédoine* sont trop proches de Véronèse pour être expliquées autrement que par un contact visuel direct. D'autre part, par son goût de l'élégance pure — rappelons que Roberto Longhi, reconnaissant la mélancolie latente des scènes d'idylle, a justement défini Domenico Creti comme le « Watteau bolonais » —, Creti descend du Parmesan, de Niccolo dell'Abbate, et trouve un parallèle contemporain dans les figures raffinées des sculpteurs Angelo Pio et G. Serpotta.

Le catalogue raisonné qui accompagne le texte est établi systématiquement et comprend 107 peintures. L'auteur donne également une courte liste de peintures qu'il avait acceptées naguère et qu'il rejette aujourd'hui, tel le *Concert* Chrysler. Parmi les éléments nouveaux, par rapport même aux travaux antérieurs de Roli, nous trouvons un *Saint Jérôme*, œuvre de ses débuts, et deux portraits en buste, Marc Antoine et Cléopâtre, de la collection Hercolani Fava Simonetti. Autres inédits d'un très grand charme, la peinture et l'esquisse d'un *Concert*, dont l'auteur avait déjà signalé une réplique. On peut noter à ce propos qu'un dessin des Offices (6320 v°), déjà publié (Bollettino d'Arte, 1962, p. 245, fig. 11) semble bien comporter une étude pour le profil du jeune homme portant un chapeau à plume qui figure sur ces compositions. La *Mort de la Vierge*, appartenant au comte Leonardo Vitetti, est également reproduit pour la première fois. Il est particulièrement intéressant de retrouver ici un groupe de peintures de Creti conservées dans divers musées de France, publiées au même moment par l'auteur dans la *Revue du Louvre* (1967, nº 4-5, pp. 249-256), parmi lesquelles les scènes de la vie de Salomon de Clermont-Ferrand et la charmante *Tête de jeune garçon* de Tours. Ajoutons que, depuis la préparation de ce catalogue exhaustif, le nº 70 est apparu à la Galerie Heim de Londres (Catalogue Automne 1967).
L'auteur établit ensuite un catalogue sommaire des dessins. Bien que l'abondance de la production de Creti en ce domaine rende presque inconcevable l'élaboration d'une nomenclature complète (on y ajoutera le carnet d'esquisse présenté à la Galerie Heim l'année dernière), on nous promet une publication plus développée sur cet aspect très riche et attachant de l'art de Creti. Nous pouvons à ce propos ajouter un portrait de l'artiste dans la collection Herbert List et à Budapest, une étude pour *La Lutte de Jacob avec l'ange*, de La Casa del Clero à Bologne, étude exposée à l'Albertina en 1967 (nº 33). En outre, il existe dans la collection du baron Koenig-Fachsenfeld, citée par Roli dans un autre contexte, une importante étude à la plume pour la figure d'Alexandre dans la fresque Campogrande. De même, un dessin de Chicago, catalogué « *Renaud et Armide (?)* », n'a nul besoin de ce point d'interrogation, et nous signalons une autre version du même sujet au Musée de Philadelphie. La pièce de résistance de cette partie du livre est le catalogue des 111 dessins des Offices, déjà publié par l'auteur (Bollettino d'Arte, 1962) qui accepte ici sans restriction certaines attributions sur lesquelles il avait d'abord hésité. Il y ajoute un catalogue définitif des 76 dessins de Creti appartenant à la Fondation Cini, et provenant de la collection Certani de Bologne. Notons que certains versos restent encore à étudier, notamment Inv. 31489, une feuille assez chargée, comprenant plusieurs études pour la *Flagellation devant Pilate*. Ajoutant à celui-ci un autre dessin de la Fondation Cini pour une *Pietà*, une *Déposition* de la collection Fachsenfeld, un *Christ au jardin des Oliviers* des Offices et deux *Couronnements d'épines* de Rome, on peut reconstituer un cycle de la Passion. Il est permis de regretter que l'auteur n'ait pas inclus une liste des peintures largement documentées par les sources anciennes mais aujourd'hui perdues. Si la raison de cette absence est le manque de place allégué, on peut penser alors qu'une telle liste aurait été plus utile que les annotations du texte de la vie de Creti publiées ici, curieux étalage de sénilité de la part de Zanotti, plus révélateur sur ce dernier que sur l'objet de son discours.
Le livre constitue une fort belle publication, comme savent en réussir les Italiens. Il est d'une consultation facile et abondamment illustré. Si le matériel disponible était aisément accessible aux spécialistes grâce aux publications antérieures de l'auteur, une monographie de ce genre n'en offre pas moins l'intérêt de faire connaître à un plus large public cet artiste.

Catherine Johnston

Renato Roli : Donato Creti. *214 p. 129 pl. en noir et 9 en coul. Ed. Mario Spagnol, Milan (Diffusé par Mondadori), 90 fr.*

L'ŒIL

du décorateur 59

architecture
décoration
formes
nouvelles
styles
d'aujourd'hui

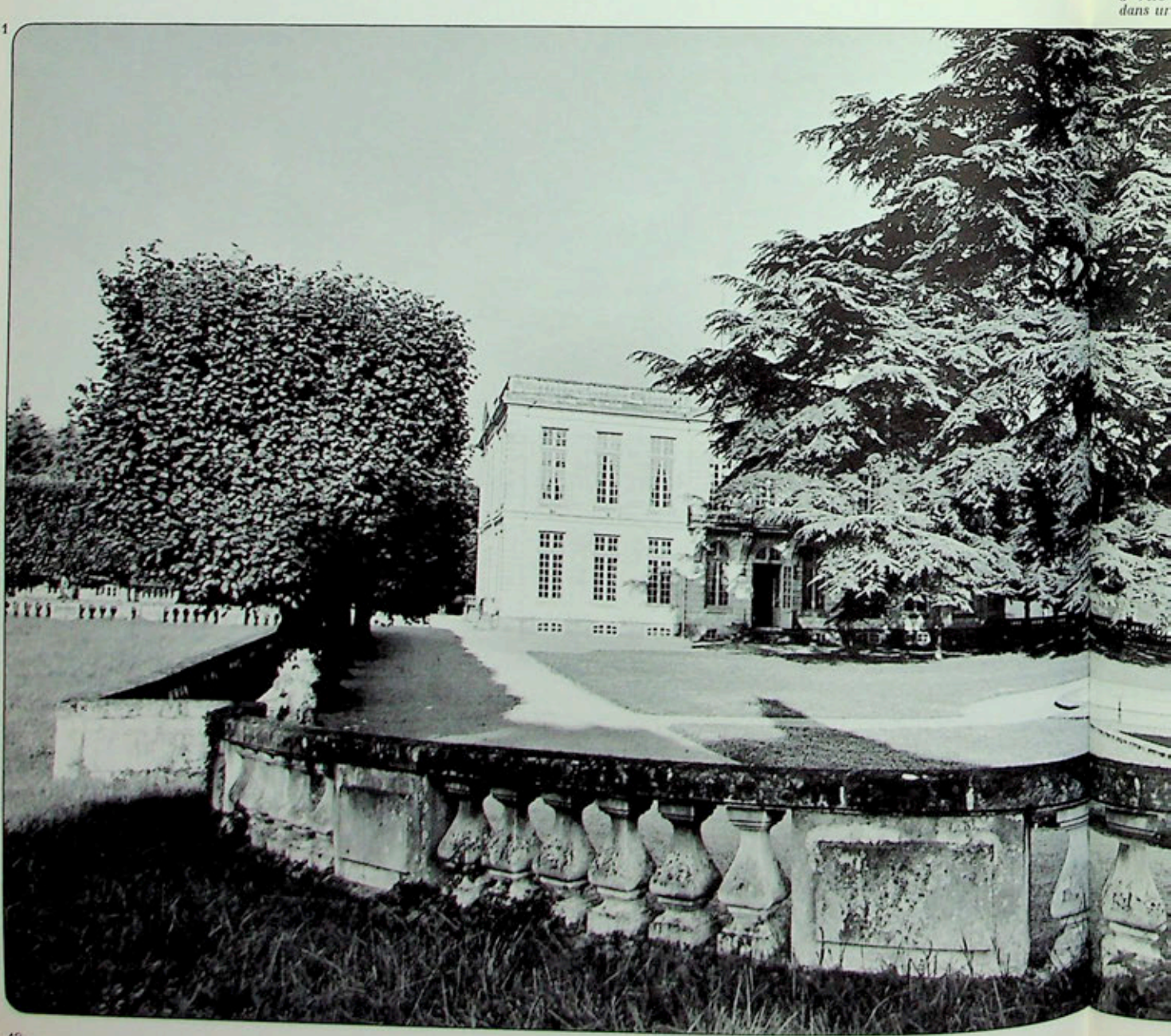
BOUGES LE CHATEAU

1 Un c
méridio
la mén
ci-contr
un boul
La balu
sur les
de brod
bordée c

2 La fo
Charles
a fait s
de sa fe
aux Fo
dont il
L'ordon
avant-c
cintrées
du côté
latérales
étroites,
dont un
photogr

3 Vers
dans ur

1

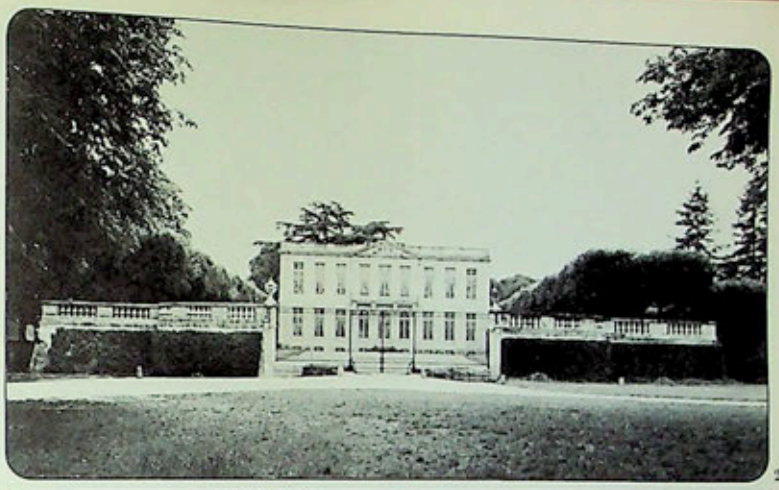


Photographies Marc Lavrillier

1 *Un cèdre immense ombrage la façade méridionale de Bouges, dont l'ordonnance est la même que celle de la façade d'entrée. (Voir ci-contre). Elle donne sur un bassin et un boulingrin dessiné dans une éclaircie du parc. La balustrade de pierre, qui se prolonge sur les quatre côtés, entoure à gauche un parterre de broderie et, du côté de l'entrée, une cour bordée de deux plates-bandes.*

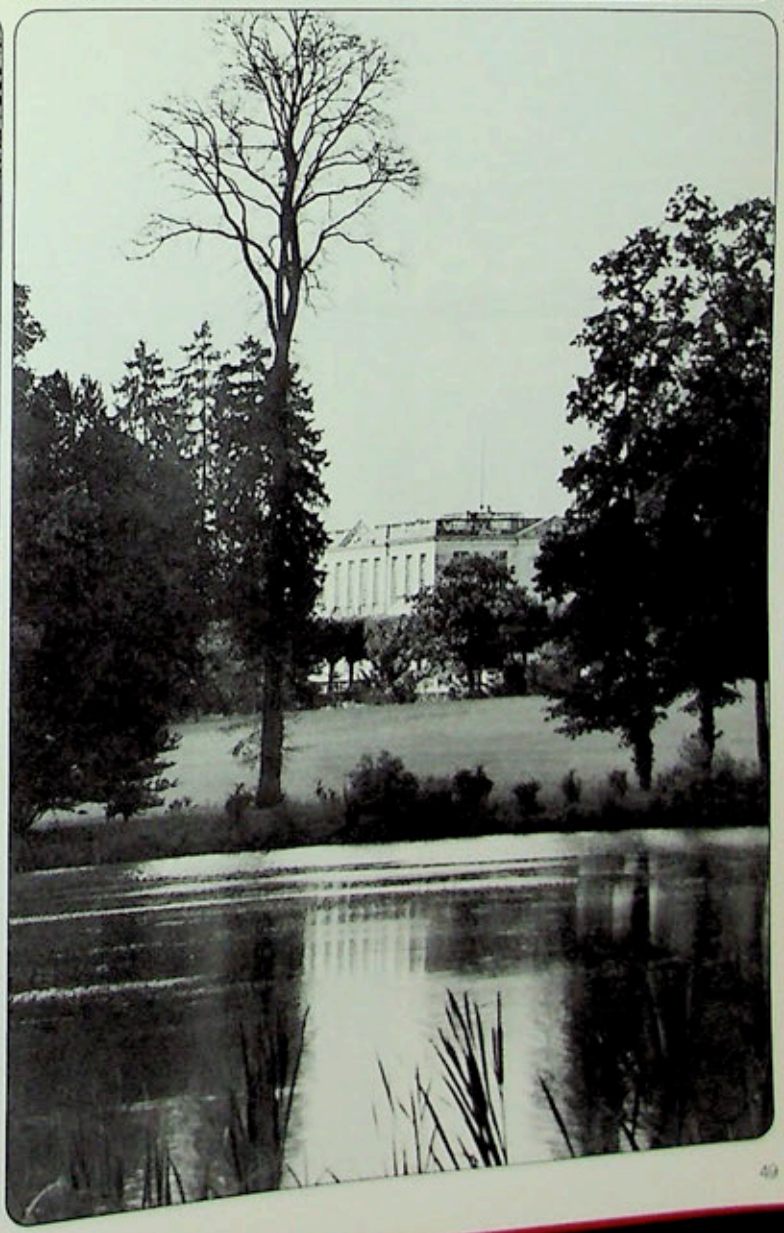
2 *La façade principale et la cour d'entrée. Charles de Marnaval, constructeur du château, a fait sculpter au fronton ses armes et celles de sa femme. Quant à la grille, elle a été exécutée aux Forges de Clavières, près de Châteauroux, dont il avait affermé l'exploitation. L'ordonnance à neuf fenêtres, avec un avant-corps central comportant trois baies cintrées au rez-de-chaussée, est exactement répétée du côté sud. De même, les deux façades latérales sont semblables entre elles. Plus étroites, elles n'ont que cinq fenêtres par étage dont une seulement dans l'avant-corps (Voir la photographie figurant au sommaire).*

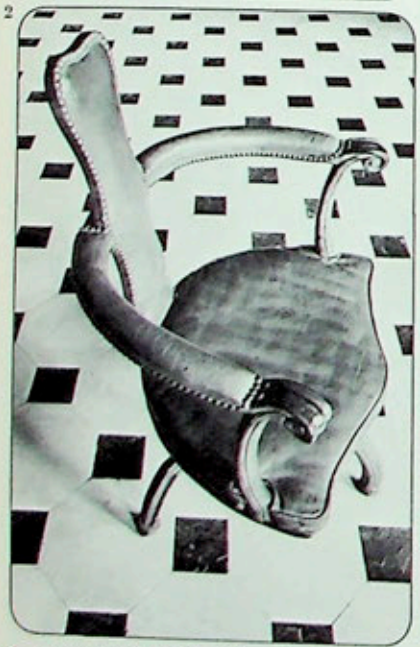
3 *Vers le nord-ouest, le château se reflète dans un étang entre les grands arbres du parc.*

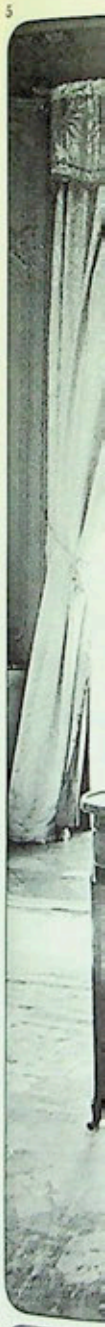


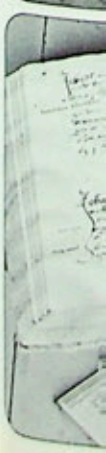
2

3

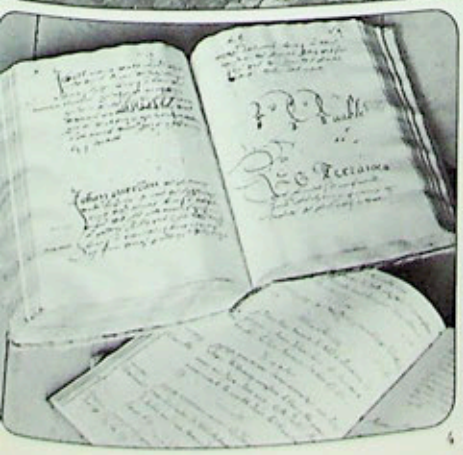








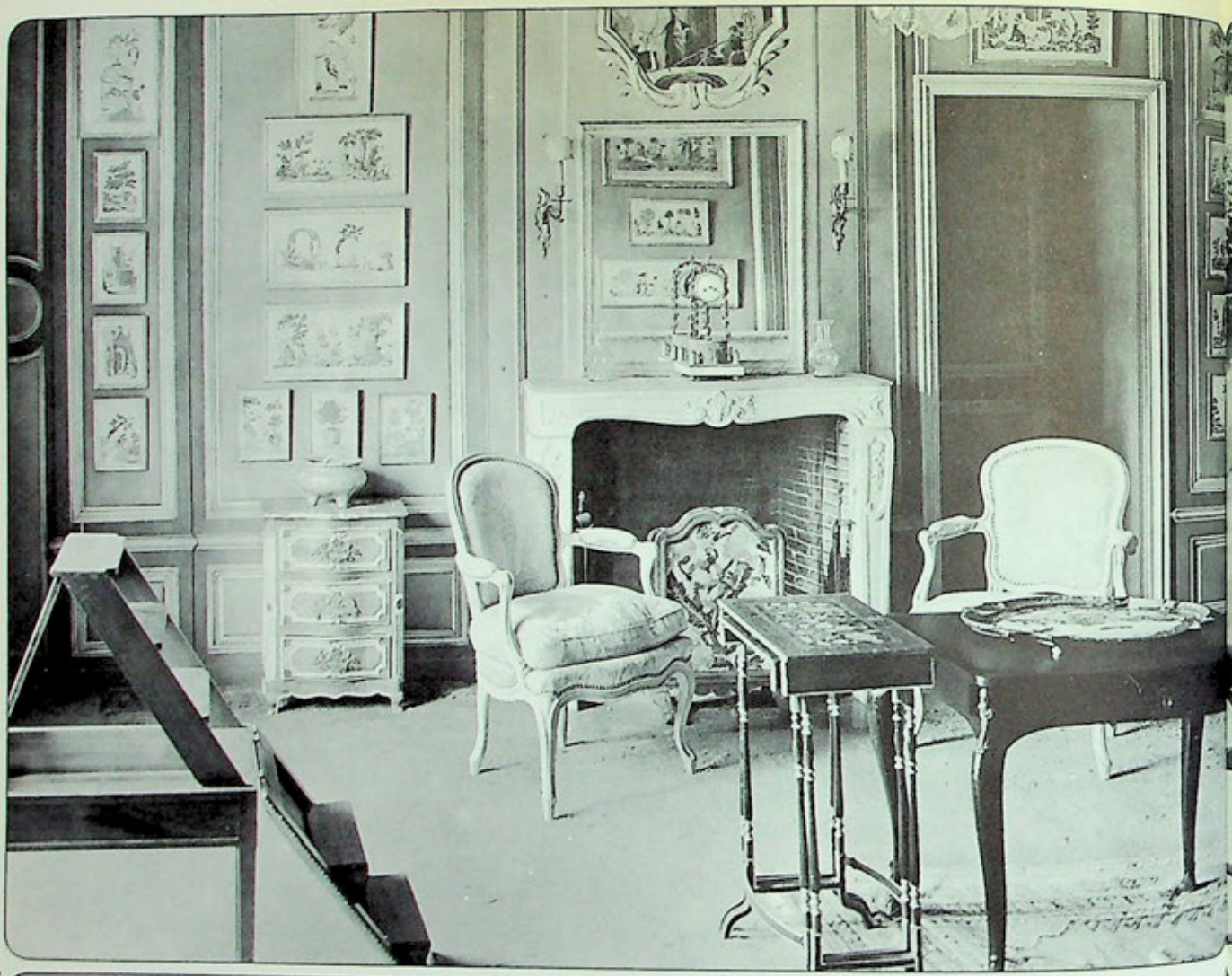
1 *Photographiée sur le dallage d'ardoise et de pierre de l'entrée, une chaise percée signée Lerouge, venant du cabinet de toilette de la « chambre d'honneur » au rez-de-chaussée.*
2 *Ce curieux fauteuil de bureau tournant d'époque Louis XIV en bois naturel et cuir, accompagne, dans le cabinet de travail, un bureau plat XVIIe, un ensemble de sièges d'époque Régence et Louis XV, un globe terrestre de Vaugondy (1751) et un baromètre de Boulle.*
3 *Le hall de l'escalier, qui occupe la partie centrale du château, est un beau volume très clair, qui reçoit directement la lumière par la verrière du toit. Il donne d'une part sur le vestibule d'entrée, d'autre part, sur la salle de jeux (au fond) ouvrant elle-même sur la façade méridionale. Le décor architectural, le carrelage d'ardoise et de pierre datent de la construction du château. A droite et à gauche de la porte, deux chaises Louis XVI en bois laqué, estampillées Georges Jacob. Au-dessus, deux baromètres Empire signés « Pixii, rue du Jardinet à Paris ». Les chaises à médaillon qu'on aperçoit dans la salle de jeux ont conservé leur ancienne tapisserie au point. Elles portent l'estampille de P. Othon. Le mobilier que Marnaval avait acheté pour Bouges a été en grande partie dispersé lors des ventes successives du château. M. et Mme Henri Viguier s'attachèrent à reconstituer un ensemble remarquable, où sont représentés quelques uns des plus grands ébénistes du XVIIIe siècle. C'est ainsi que, dans la salle de jeux, ils ont réuni des meubles signés Boulard, Sené, Chevigny, Canabas, qu'on ne voit pas sur notre photo.*
4 *Les archives et le terrier de Bouges contiennent des indications très précises sur l'étendue du domaine, les changements de propriétaires, les redevances des nombreuses métairies dépendant du château. Plusieurs actes portent la signature de la reine Catherine de Médicis, qui avait hérité Bouges de sa mère, Madeleine de La Tour d'Auvergne.*
5 *Le salon a conservé les boiseries sculptées et les miroirs mis en place au moment de la construction du château. Ici, entre les deux fenêtres, un lit de repos d'époque Louis XVI, portant l'estampille de Delion; à droite une petite table travailleuse de Bourdin. La chaise voyeuse, au premier plan, est de Grivet, le rafraîchissoir, à gauche, de Joseph Gegenbach, dit Canabas. C'est un bel exemple de la production de ce maître qui fut, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, le grand spécialiste des meubles « fonctionnels », souvent munis d'ingénieux dispositifs mécaniques, et d'une grande élégance d'exécution. Tapis d'Aubusson d'époque Louis XVI.*
6 *La cheminée du grand salon, qui a conservé son ancienne plaque de fonte aux armes des Marnaval, est surmontée d'une importante pendule astronomique de « Robin, horloger du roi ». Le groupe de bronze représente les trois Parques. Les aiguilles des différents cadrans sont incrustées de strass.*



A la limite de la « Champagne berrichonne », entre Châteauroux et Valençay, dans un paysage de forêts, d'étangs et de prairies aux lignes douces, aux horizons imprévus et changeants, le château de Bouges inscrit de façon inattendue la stricte géométrie de ses façades rectangulaires couronnées de frontons symétriques. Son jardin à la française, limité aux abords immédiats de la construction, se prolonge en longues percées à travers le parc et les bois qui entourent le domaine. Le château s'intègre ainsi au cadre aménagé pour lui mais garde en même temps une autonomie, une individualité qui tient sans doute à son histoire.

Il a été construit, en 1760, à la place d'« un château très ancien, basty en espèce de pavillon, ayant fossé et pont dormant », disent les actes de l'époque. Les archives et le « terrier » conservés à Bouges apportent des indications précieuses sur les possesseurs successifs du domaine depuis le XIII^e siècle. On a même la surprise d'y déchiffrer à plusieurs reprises la signature de Catherine de Médicis : celle-ci en effet fut pendant quelques années propriétaire de Bouges qu'elle avait hérité de sa mère, Madeleine de La Tour d'Auvergne, femme de Laurent de Médicis, duc d'Urbin. La reine de France s'empressa d'ailleurs d'en faire don à son premier maître d'hôtel, Jean-Baptiste Seglisio.

C'est en 1757 que Charles Leblanc de Marnaval acheta le domaine de Bouges pour y élever le château actuel qui consacrait sa gloire et causa sa ruine. La tradition et la légende ont enrichi d'anecdotes pittoresques l'histoire de ce personnage entreprenant et aventureux. Mais on a peu de renseignements précis sur la construction de Bouges, dont on ignore même quel fut l'architecte. Deux noms sont gravés au revers du fronton principal : Fayetti, Gabriel. Le premier, dont on ne sait rien, a-t-il exécuté un plan donné par le second ? Aucun document ne vient appuyer cette paternité illustre, mais il semble bien que, directement ou non, l'architecte du Petit Trianon a inspiré l'ordonnance régulière de Bouges, le rythme des hautes fenêtres, des quatre avant-corps en légère saillie au milieu de chacun des côtés. On dit que la charpente vint de Paris et coûta 40 000 livres, que Le Nôtre dessina les jardins (refaits au siècle dernier), que Coypel vint en personne peindre deux dessus de portes. Ceux qui subsistent ne peuvent lui être attribués, mais il reste dans le parc une statue, rongée par la mousse, qui porte la signature de Girardon. On sait par contre que la grille de l'entrée principale fut exécutée aux Forges de Clavières, près

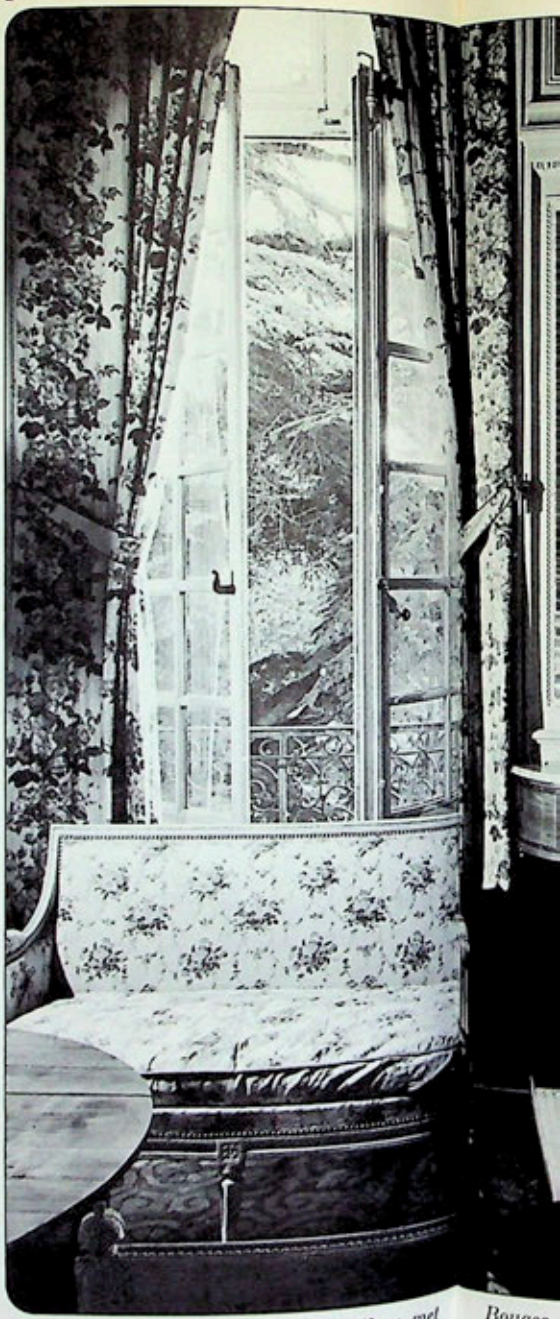


1 2

1 *La bibliothèque, qui donne sur le grand salon, occupe la hauteur d'un demi-étage. M. et Mme Viguier l'ont décorée de boiseries Louis XV dont les tons bleus et blanc crème reprennent ceux de la petite commode Régence qui avait conservé sa peinture d'origine. Les deux fauteuils Louis XV en bois mouluré, estampillées Jean-Jacques Pothier, sont garnies d'une brocatelle d'époque. Sur la cheminée de pierre, une pendule Louis XVI de marbre blanc et bleu turquin en forme de puits, signée « Bréant à Paris ». Les petits tableaux accrochés au mur sont des papiers découpés d'époque Louis XV. L'échelle de bibliothèque, à gauche, porte l'estampille de Georges Jacob.*
2 *La salle à manger donne sur la salle de jeux au-delà de laquelle on aperçoit, à gauche, le grand salon. Les dessus de porte à sujets mythologiques datent de la construction du château. Au fond, un beau régulateur en acajou d'époque Louis XVI. Sur la cheminée de marbre, qui conserve, elle aussi une plaque aux armes des Marnaval, un buste de Picot de Dampierre, par Callamarre (1793). A droite, un grand tableau de l'atelier de Oudry, provenant du château du Boucard en Nivernais. Sur la console en bois peint d'époque Louis XVI, une écritoire de voyage XVIIe en bois des îles.*
3 *Au premier étage, la pièce occupant le milieu de la façade, qui formait à l'origine une grande antichambre, a été aménagée en atelier. Son balcon donne sur la cour d'arrivée. La percée prolongeant la perspective a été dessinée dans les bois du domaine de Bouges. Au premier plan, un fauteuil d'aquarelliste à tablette mobile d'époque Louis-Philippe.*

1

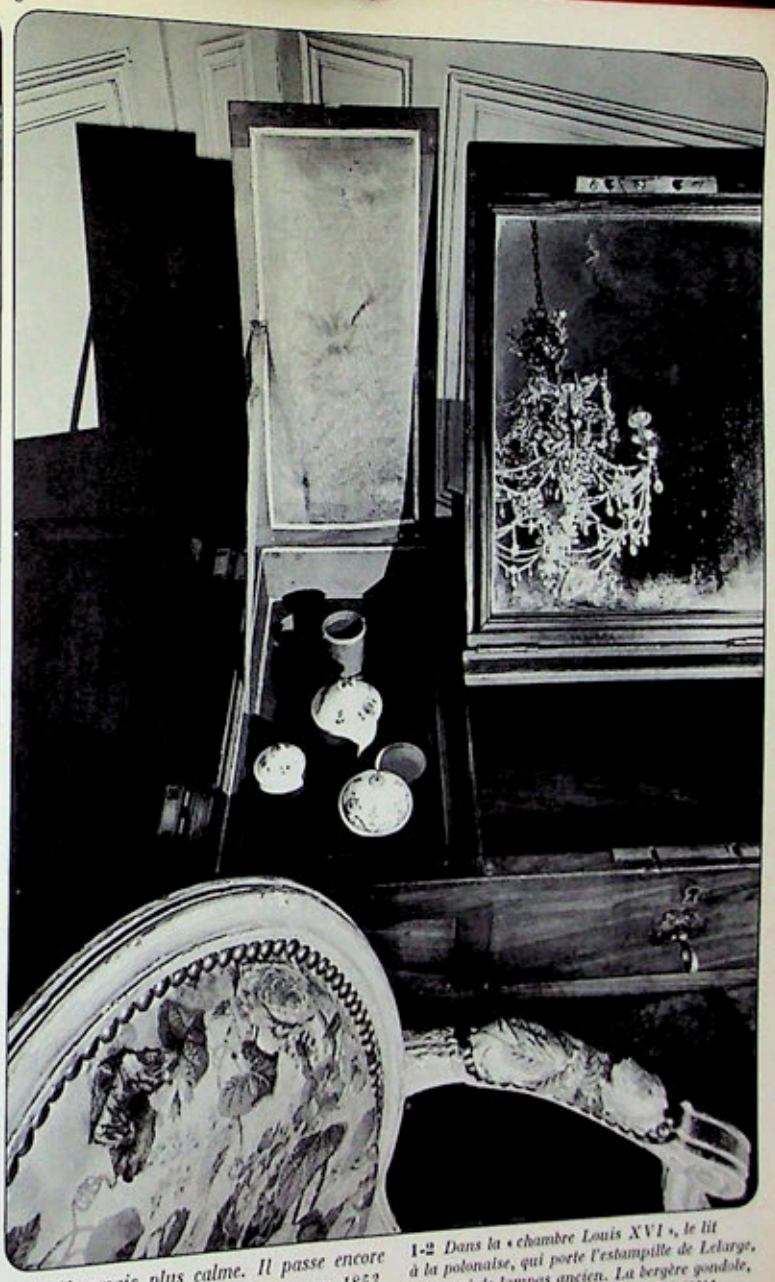
2



de Châteauroux, dont Marnaval tira précisément sa fortune.

En 1734, son père, Claude Leblanc, venant de Marnaval en Champagne, avait affermé les forges qui périclitaient. Il trouva de nouveaux minerais, améliora la fabrication, rendit sa prospérité à l'entreprise malgré les problèmes que lui posaient une main-d'œuvre de 15 000 ouvriers plus ou moins vagabonds, vivant dans des huttes de la forêt d'Ardentes, accusés régulièrement de vols, d'incendies et de meurtres, que même la police royale était impuissante à réprimer.

Claude Leblanc avait d'abord associé ses trois fils à l'exploitation. L'aîné, Charles, reprend bientôt l'affaire à lui seul. Il y ajoute les filatures du château du Parc, près de Châteauroux et fabrique des ratines si réputées que quarante métiers ne suffisent pas à satisfaire la demande. Il est devenu entre-temps Leblanc de Marnaval, prend femme dans la noblesse berrichonne, achète Bouges, rase l'ancienne maison-forte et fait construire le château. Il ne lui manque plus que des armes : il en empruntera l'essentiel à celles de sa femme remplaçant simplement sur le blason « d'azur au chevron d'or » un cygne d'argent par un chêne. Sur la façade principale de Bouges, le fronton s'ornera ainsi de deux écus bien symétriques. Mais cette ascension rapide fait des envieux. Marnaval lui-même précipite sa perte par son insolence : durant un séjour aux eaux de Plombières, il se met en tête, dit-on, d'éclipser par son faste la petite cour réunie autour des filles du roi, Madame Adélaïde et Madame Victoire, qui font alors une saison sous l'aile de leur grand-père, Stanislas Leczinski. Les prétentions de ce fermier du roi sont intolérables : une machination s'ourdit contre lui. On délègue en Berry le comte d'Esseville, sous un faux nom, pour enquêter sur la gestion de Marnaval. D'Esseville parvient à se faire donner une concession incluant les forges. Marnaval se défend, multiplie les placets, fait intervenir ses amis. Les notables s'agitent, témoignent en sa faveur. D'Esseville se retire, mais Marnaval ne se relèvera pas de la lutte. Il doit vendre Bouges [illegible] métairie [illegible] une étud [illegible] question [illegible] environs [illegible] dans ce [illegible] raconte- [illegible] dans la [illegible] sait de [illegible] commise [illegible] près d'u [illegible] milieu [illegible] mettait [illegible] et il dor [illegible] vieille se [illegible] aux pau [illegible] Quant a [illegible]



Bouges en 1781 et ne conserve qu'une métairie, avec 100 pistoles de revenus. Dans une étude sur Bouges écrite en 1877, il est question d'un archiviste originaire des environs de Bouges « qui connut Marnaval dans cette triste position. Il était tombé, raconte-t-il, dans une dévotion excessive et dans la plus grande abnégation. Il s'accusait de sa vanité et des fautes qu'il avait commises. Tous les matins, il allait prier près d'une croix qu'il avait fait élever au milieu d'une bruyère. Par humilité, il se mettait un lien de paille autour du corps et il donnait ce qu'il avait, même ce qu'une vieille servante lui préparait pour ses repas, aux pauvres qui se présentaient ».

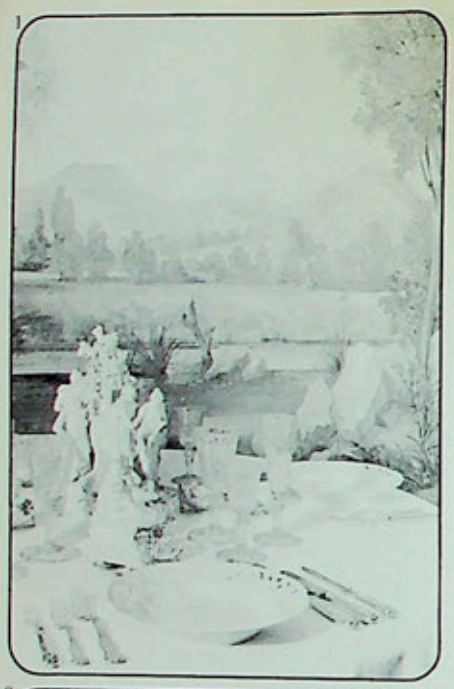
Quant au château de Bouges, son histoire est désormais plus calme. Il passe encore de main en main et notamment, en 1853, dans celle d'un général arabe exilé de Tunisie, Mahmoud Ben Ayad, qui s'y installe avec son harem. En 1917 enfin, Monsieur et Madame Viguier achètent le domaine et entreprennent de le restaurer. Des années de soins attentifs et de recherches patientes, le souci de donner à chaque pièce son caractère, d'y mettre en valeur les meubles rares patiemment réunis tout en créant un ensemble harmonieux ont fait de Bouges non un décor artificiellement restitué, mais une belle demeure du XVIII[e] siècle, hier encore vivante et dont il faut souhaiter que soit préservée l'atmosphère et l'unité.

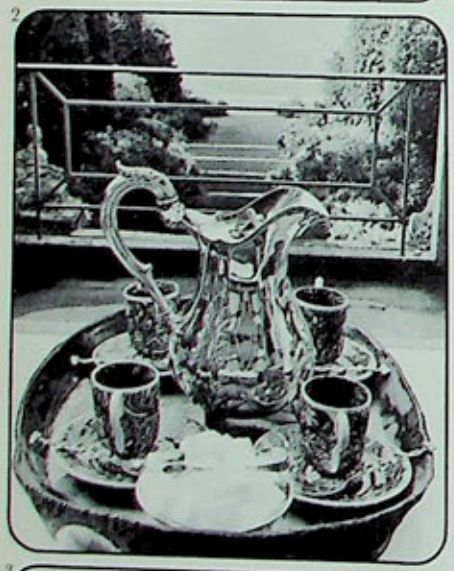
1-2 *Dans la « chambre Louis XVI », le lit à la polonaise, qui porte l'estampille de Lelarge, est garni de lampas ancien. La bergère gondole, signée Jacob et le petit canapé Louis XVI font partie de l'ameublement ancien du château. Devant la glace, une console demi-lune de Levasseur. Au pied du lit, un bidet de voyage Directoire, en acajou, avec sa cuvette en métal plaqué.*

3 *Dans la chambre de Madame Viguier, où sont rassemblés des meubles signés Saint-Georges, Lechartier (un fauteuil provenant de l'ameublement ancien du château), Dupain, et Caumont, l'estampille la plus prestigieuse est celle de Roger Vandercruse, dit Lacroix « R.V.L.C. », sur cette coiffeuse en acajou mouluré, qui a conservé une partie de sa garniture en porcelaine de Sèvres. Le miroir, à droite, reflète un joli lustre italien du XVIII[e] siècle, en bois doré, cristal de roche et verre de couleur.*

Tables de «La Fiorentina»

L'hôte privilégié de la villa Fiorentina à Saint-Jean-Cap-Ferrat, a bien des raisons de se sentir comblé. Non seulement, le maître de maison, l'écrivain Roderick Cameron, a créé là le plus beau des cadres — la villa et ses jardins sont célèbres — mais il y réunit des invités choisis, leur offre des mets succulents sur des tables dressées de mille façons différentes qui font de chaque repas une surprise. Ceux-ci ont lieu généralement sur la terrasse dominant la mer qu'on découvre entre des bosquets d'oliviers et une allée de cyprès. La table elle-même est une longue dalle de labradorite trouvée dans les environs et posée sur un socle en pierre de la Turbie, dessiné par Roderick Cameron. Les assiettes, les verres, les napperons viennent les uns de Biot, de Vallauris ou d'autres endroits du Midi de la France comme Apt ou Riez, près de Moustiers, les autres des contrées exotiques parcourues par le maître de maison, de l'Extrême-Orient aux Iles du Pacifique. En centre de table, pas de fleurs mais un objet, assorti chaque fois aux éléments du couvert. La nuit, la table est toujours dressée avec des assiettes blanches, de Copenhague, de Nymphenburg ou de Moustiers.





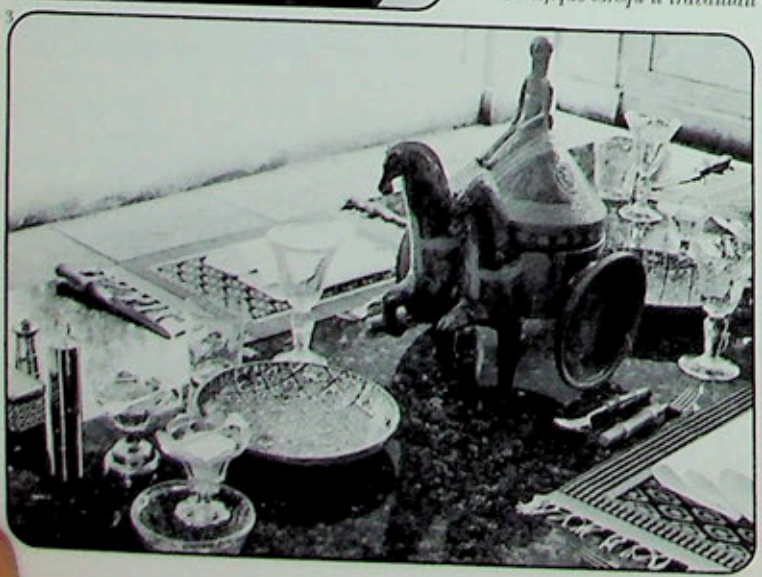
1 *La salle à manger est, elle aussi, un cadre de verdure : les murs sont couverts de peintures piémontaises du XVIII^e siècle représentant des paysages. Ce décor trouvé chez un antiquaire vénitien, était à l'origine peint à fresque et a été transposé sur toile. Au centre de la table, un biscuit anglais du XVIII^e provenant de la fabrique de Rockingham. Assiettes à marlis ajourés de la Manufacture Royale de Copenhague. Verres gravés français et couverts d'argenterie anglaise « King's pattern » du XVIII^e.*

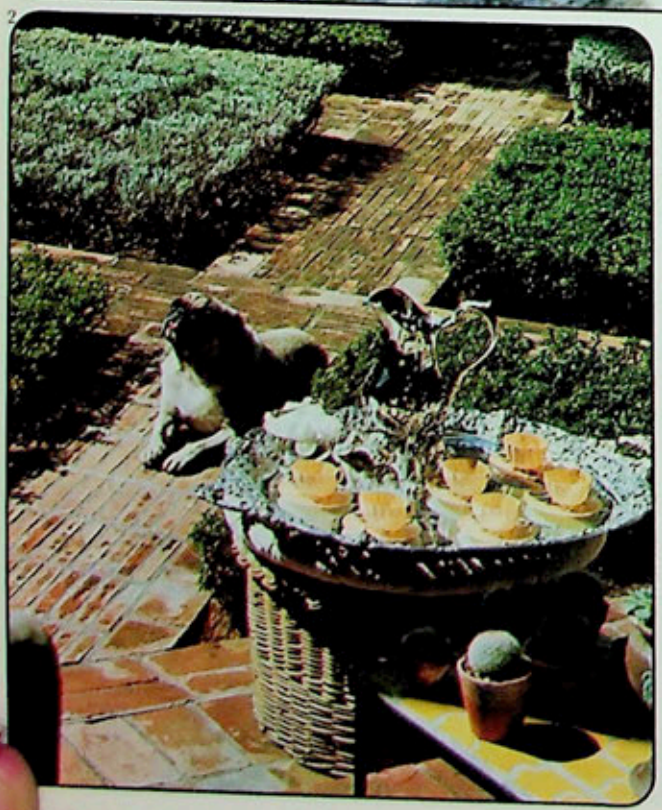
2 *Roderick Cameron a rapporté du Kenya ce plateau fait dans un pied d'éléphant. Il est garni ici de tasses à café en faïence d'Apt entourant une verseuse d'époque George III Cuillers d'argent William IV, du modèle dit « Arlequin ». A l'arrière-plan, les marches de gazon menant à la piscine située juste au-dessus de la mer.*

3 *Au centre de la table, une pièce unique en poterie trouvée par Roderick Cameron, à Vallauris, il y a vingt ans. Les plats ronds à motifs de feuilles stylisées viennent aussi de Vallauris. Napperons à franges japonais, verres de Biot, couverts en bambou anglais. Les moulins à poivre et à muscade en argent sont français, les coupes pour le sel et le poivre, irlandaises.*

4 *Deux cerfs blancs de la manufacture d'Este près de Venise dominent cette table préparée pour le dîner.*

5 *Ici, des assiettes de Picasso provenant de Vallauris ; les assiettes noires ornées d'un oiseau blanc alternent avec des assiettes de terre cuite à décor blanc. Au centre, la pièce unique qu'on voit également sur la photo 3. Les plats de fruits et de légumes en trompe-l'œil viennent de la manufacture d'Este. Gobelets et verres à pied des environs de Biot. Les sets de table ont été tissés par une cousine de la dernière Reine du Tonga. Roderick Cameron a visité cette île du Pacifique lorsqu'il travaillait à son livre sur les voyages du Capitaine Cook.*





1 *La soupière et les pots photographiés ici ont été exécutés à Apt par Joseph Bernard qui a repris la fabrication des faïences brunes et crème très en vogue au XVIII^e siècle. Les assiettes creuses contenant des poireaux en trompe-l'œil proviennent de la manufacture d'Este. Sets de table japonais en paille tressée.*
2 *Le café est souvent servi dans l'un des jardins-patios, comme celui-ci composé de carrés de lavande et de buis sertis dans un pavement de briques. Le plateau d'argent et la cafetière sont des pièces anglaises d'époque George III. Les tasses de porcelaine translucide en forme de coquilles reposant sur de petits coquillages sont exécutées à Baleek dans le Nord de l'Irlande d'après un modèle créé en 1840 et toujours en usage depuis lors. Le jeune carlin vient aussi de loin : il est né au Kenya où la famille de Roderick Cameron possède une propriété.*
3 *Les repas du soir ne sont éclairés qu'à la bougie. Dans leurs photophores, elles attendent le crépuscule pour faire luire la nacre des dessous d'assiettes rapportées des Philippines. Au centre de la table, un grand poisson en trompe-l'œil surmonté d'un citron provenant de la manufacture de Novi, près de Bassano. Également en trompe-l'œil et italiennes, les assiettes viennent d'Este. Au premier plan, des boîtes émaillées d'époque Louis XV. Verres à pied anglais.*
4 *La table dressée sur la terrasse est protégée par un velum blanc. On retrouve au centre les cerfs blancs de la manufacture d'Este (voir photo 4, page 56).*
5 *Photographiés à l'intérieur de la maison sur l'une des tables rondes en faux marbre de la salle à manger, une assiette et deux légumiers de la Compagnie des Indes que le maître de maison a hérité de son grand père. Roderick Cameron a fait copier les verres de Venise sur un modèle du XVIII^e siècle. Boîtes d'émail Louis XV.*
6 *Pour assortir les rideaux au décor de la salle à manger (voir photo 1 p. 56), Lady Kenmare, la mère du maître de maison, a peint à la gouache sur du taffetas des paysages qui prolongent ceux des murs. Le faucon d'argent date du début du règne de la Reine Victoria. Les coupes à couvercles posées sur des assiettes d'argent anglaises William IV, sont des répliques d'un modèle ancien de Moustiers, réalisées par Simone Favier à Riez. Chandeliers, coupes à beurre et couverts anglais « Georgian ». Coquilles d'argent Georges II. Verres vénitiens de Venini en cristal très fin bordé de blanc.*
7 *Ici, le couvert est dressé dans le goût japonais. La table elle-même est une dalle de marbre vert foncé reposant sur un socle en pierre sculptée d'époque Louis XIII. Les bols à couvercle et les gobelets de laque, exécutés au Japon au XIX^e siècle ont été rapportés de Kyoto. Les gros œufs en céramique sont l'œuvre du potier scandinave Hans Hildberg qui travaille à Biot.*

La façade arrière de la maison. Ouand il le peut, Philip Johnson aime construire sur une crête. Ici, le sommet d'une colline boisée dans un quartier résidentiel de Washington. L'alternance des loggias et des baies vitrées donne à l architecture son aspect aéré.

La piscine a les mêmes dimensions que le grand hall. Au-delà des arcades qui entourent la piscine sur deux côtés, l'architecte a ménagé, sous l'étage principal, trois galeries où sont accrochés les tableaux contemporains de la collection. Au même niveau, des cabines de bains, un cellier, une buanderie, une petite cuisine et une réserve pour les peintures.

Un coin de l
Cette photo
d'arêtes. Pe
par le centr
le soir. Sou
verticales e
travertin cla

PHOTOS

La façade principale. Contrairement à la plupart des maisons américaines, celle-ci s'élève derrière une avant-cour qu'un mur sépare de la rue. A l'intérieur comme à l'extérieur, elle a le ton clair du travertin. Washington est une ville très blanche et l'architecte a volontairement adopté un matériau accordé à cette ambiance.

La Maison Kreeger à Washington

Un coin de la terrasse découverte destinée aux sculptures. Cette photo montre le détail des dômes voûtés d'arêtes. Pendant la journée, la lumière pénètre par le centre des coupoles où des spots s'allument le soir. Soulignant les coupoles, des lames verticales en aluminium qui contrastent avec le travertin clair de la structure.

PHOTOS EZRA STOLLER

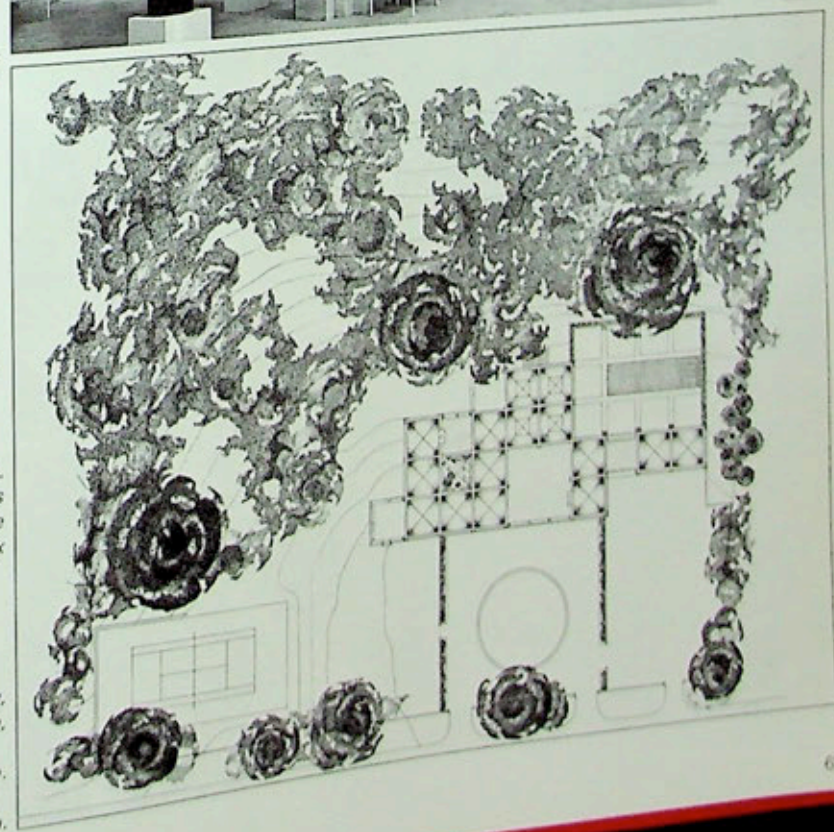
Philip Johnson a accepté de dessiner les plans d'une maison pour Mr. et Mrs. David Lloyd Kreeger, à Washington, parce que le projet comportait des éléments d'un intérêt tout particulier à ses yeux. Les Kreeger sont d'importants collectionneurs et ils souhaitaient créer un cadre pour leurs tableaux et leurs sculptures. Philip Johnson, de son côté, a déjà construit une demi-douzaine de musées, notamment le musée souterrain qu'il a fait pour lui (voir l'Œil n° 147) et plus récemment celui de Bielefeld, en Allemagne : il est spécialement attiré par les problèmes — et les satisfactions — qu'entraîne l'installation d'une collection d'art. Le fait que les Kreeger reçoivent beaucoup et donnent des séances musicales, (Mr. Kreeger est lui-même bon musicien amateur) impliquait d'autre part la création d'une très grande salle, ce qui est toujours tentant pour un architecte. L'importance de la commande permettait l'emploi des beaux matériaux et la finition minutieuse des détails qui caractérisent les réalisations de Philip Johnson. A l'intérieur comme à l'extérieur, la maison est en travertin, spécialement importé d'Italie. L'architecte s'est inspiré d'un plan arabe

du moyen âge. Il a établi toute la structure à partir d'un module à trois dimensions, de 22 pieds anglais de côté (6,70 mètres), utilisant ce « cube » de différentes manières, sur le rythme de un, deux, un et demi, etc... Ces volumes, de conception rigoureuse, mais assemblés de façon asymétrique, sont couronnés par une série de dômes en voûtes d'arête. Le résultat obtenu concilie parfaitement deux principes opposés : ménager la transparence — il y a de très grandes parois de verre, qui dégagent la vue sur les bois entourant la propriété — et préserver de vastes surfaces de murs pour les tableaux. Le cœur de la maison est constitué par le très grand hall, dont les dimensions sont celles du module de base multiplié par 3 : 20,10 m sur 6,70 m, avec un plafond à trois coupoles haut de 8,70 m. Les six autres pièces (il n'y a que trois chambres à coucher dans cette grande maison, en dehors des pièces de service), s'ordonnent autour du hall. L'une des préoccupations majeures de Johnson est ce qu'il appelle les aspects « processionnels » de l'architecture : la manière d'entrer dans une maison, d'y circuler, d'y découvrir une enfilade, et « le choc éprouvé par le visiteur pénétrant dans un espace très vaste ou très sombre ». Cette conception s'exprime de façon particulièrement heureuse dans la maison Kreeger.

Ci-contre en bas:
Plan de la maison et du site boisé qui l'entoure, chaque carré marqué d'une croix représente un dôme et sa voûte. On entre par la façade latérale. Cette grande maison comporte seulement six pièces principales distribuées autour du grand salon. Celui-ci donne, d'un côté, sur un jardin intérieur planté d'essences tropicales et couvert d'un toit en plexiglas. On trouve ensuite une bibliothèque, un living-room et une galerie remplie de tableaux, puis la chambre du maître et de la maîtresse de maison avec deux grandes salles de bains et dressing-rooms. De l'autre côté du grand hall, la salle à manger où sont accrochés uniquement des tableaux de Monet, la terrasse des sculptures, la cuisine et les pièces de service. Il y a aussi une chambre d'amis, avec sa salle de bains. A droite, la piscine figurée par un rectangle ombré.

Ci-contre en haut:
La terrasse des sculptures donne sur la piscine derrière la maison. On y voit des œuvres de Maillol, Arp, Lipchitz, Moore et Noguchi.

Page ci-contre:
Le grand hall long de 20 mètres 10 (22 pieds multipliés par 3) a été conçu pour donner des concerts, des réceptions et pour qu'on y profite des tableaux de la collection. Les murs de travertin sont recouverts d'une épaisse moquette de ton neutre permettant d'accrocher les tableaux et de les changer de place sans laisser de trace (le problème a son importance car les Kreeger prêtent souvent leurs peintures à des expositions). Les toiles — Renoir, Kandinsky, Gustave Moreau, Bonnard, Picasso, Degas, Van Gogh, Gauguin, Matisse — sont toutes éclairées par une rampe individuelle. Le parquet est en teck, les rideaux en soie spécialement tissée au Japon.



un appartement «évidé»

Situé dans un immeuble qui date du début du siècle, l'appartement installé par Isabelle Hebey pour M. et M^me^ X. de Montbel a été entièrement « évidé » de ses cloisons, corniches, staffs et moulures diverses. Toutes les pièces sont aujourd'hui largement ouvertes les unes sur les autres. Toutes les fenêtres donnent sur un jardin dont un a été aménagé à la place d'une ancienne cour, avec des murs peints en blanc et un sol de gravier. A l'intérieur, les murs sont également blancs, sauf dans l'entrée plaquée de liège brun foncé. Les piliers de soutènement de l'immeuble sont devenus des « poteaux-vitrines » qui forment des éléments de séparation entre les différentes pièces, tout en maintenant l'unité de l'espace. Grand chasseur, M. de Montbel a rapporté des safaris auxquels il participe fréquemment en Afrique, les trophées qui se détachent çà et là sur les murs.

1 De ses chasses en Afrique, M. de Montbel a rapporté la grande tête d'antilope qui domine le bureau-bibliothèque. Au premier plan, la chaise longue de Le Corbusier, tendue de poulain noir (Cassina). A gauche, deux fauteuils de cuir havane réunis pour former canapé, derrière une table basse en cuivre et bois teinté noir (Formes Nouvelles) sur laquelle est posée une lampe de Gae Aulenti. A gauche, une lampe champignon sur des tables blanches empilables (Artemide). Des spots en forme de boule (Raak) sont fixés au plafond, laqué blanc comme les murs. Une tringle métallique en haut du mur permet d'accrocher les tableaux, ici des toiles de Tapiès (au fond) et La Tour d'Auvergne. Les rayonnages de la bibliothèque sont montés sur des crémaillères chromées. Devant la fenêtre, deux stores automatiques blancs. Moquette tabac clair sur le sol.

2 Sur les murs de l'entrée, garnis de liège brun foncé brûlé, des massacres de buffles et d'antilopes. Les spots ronds, brun foncé (Raak) sont accrochés à un ruban métallique fixé au plafond laqué blanc. Un store à lames verticales blanches sépare l'entrée du vestibule.

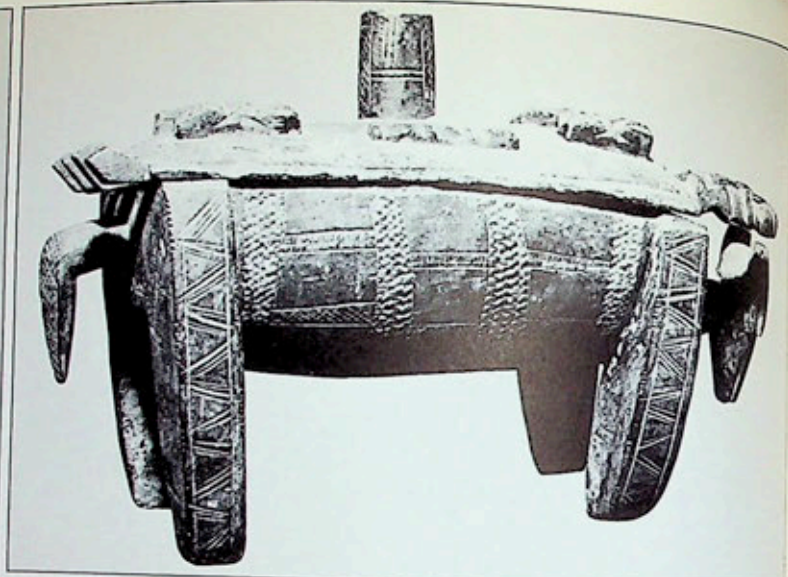
3 La suppression des cloisons entre les pièces a permis à Isabelle Hebey d'organiser un espace très clair et très ouvert. Cette photo, prise dans le salon, montre à gauche l'entrée et, au fond, la salle à manger. Le pilier central a été creusé de manière à permettre l'aménagement d'une vitrine, contenant une collection d'objets de cristal « Art Nouveau ». Au premier plan, un fauteuil de Le Corbusier en cuir noir et tubes chromés (Formes Nouvelles). A droite, un fauteuil Louis XV, également garni de cuir noir.

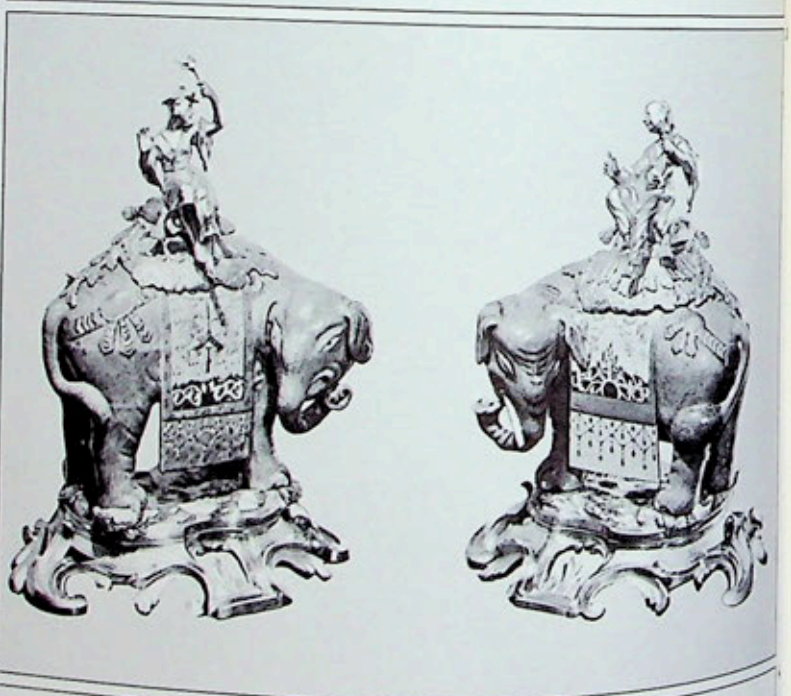
Photographies Marc Lavrillier

2

3

1 Les murs de la salle de bains sont laqués blanc. Au fond, une claustra coulissante, montée sur aluminium, isole les W.-C. Moquette de nylon or à poil ras sur le sol. L'armoire à droite est en polyrey blanc ainsi que le meuble où sont encastrés les deux lavabos ovales (Crane). Serviette de Primrose Bordier. Un bac à plantes est ménagé dans le prolongement de la baignoire.
2 La table basse du salon a été voulue par le maître de maison: elle est faite d'un plateau coupé dans un tronc d'acajou et monté sur pied chromé. Au mur, une défense d'éléphant. A droite du canapé, une table de Mies van der Rohe, portant une icône du XVII^e^ siècle. Un fauteuil de Le Corbusier et un fauteuil Louis XV, tous deux garnis de cuir noir, sont reliés par deux poufs de cuir, l'un noir, l'autre blanc. Une lampe flambeau d'époque Régence, sur la table de Mies répond à la lampe de perspex blanc et métal laqué tête de nègre de Gae Aulenti posée sur le plateau d'acajou. Moquette tabac clair. On aperçoit au fond le bureau-bibliothèque.
3 Cette photo de la salle à manger montre un autre aspect d'ensemble de l'appartement et de la communication entre toutes les pièces: à gauche, le salon, au fond la bibliothèque, à droite, le vestibule-salon, avec une console Régence sur laquelle est posée le plateau du bar. Au premier plan, table et chaises de Saarinen, sous un lustre 1900.



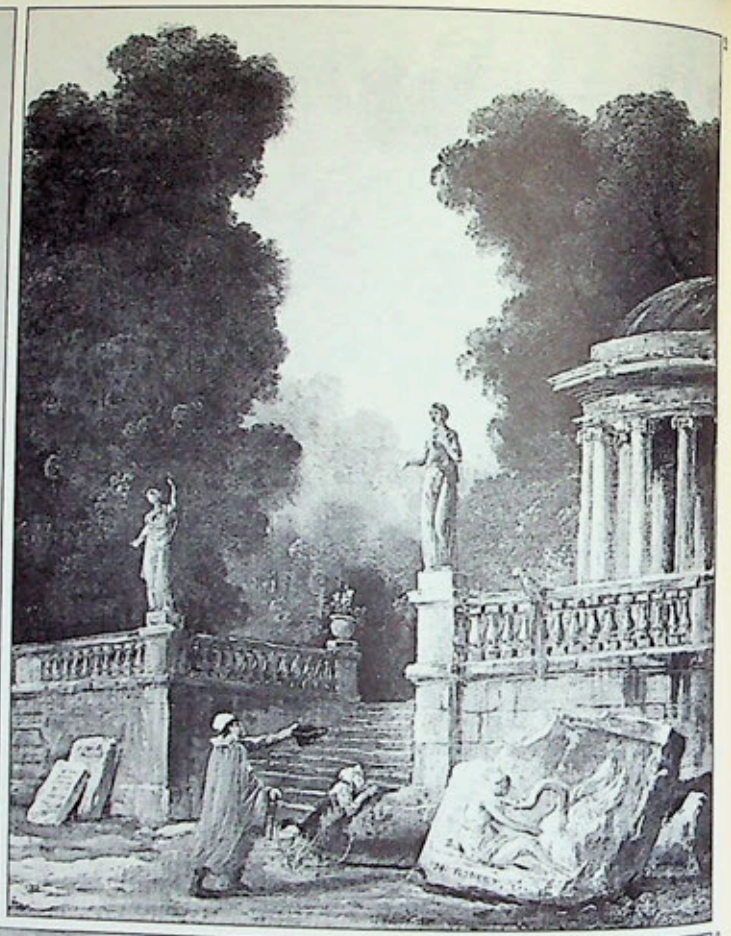


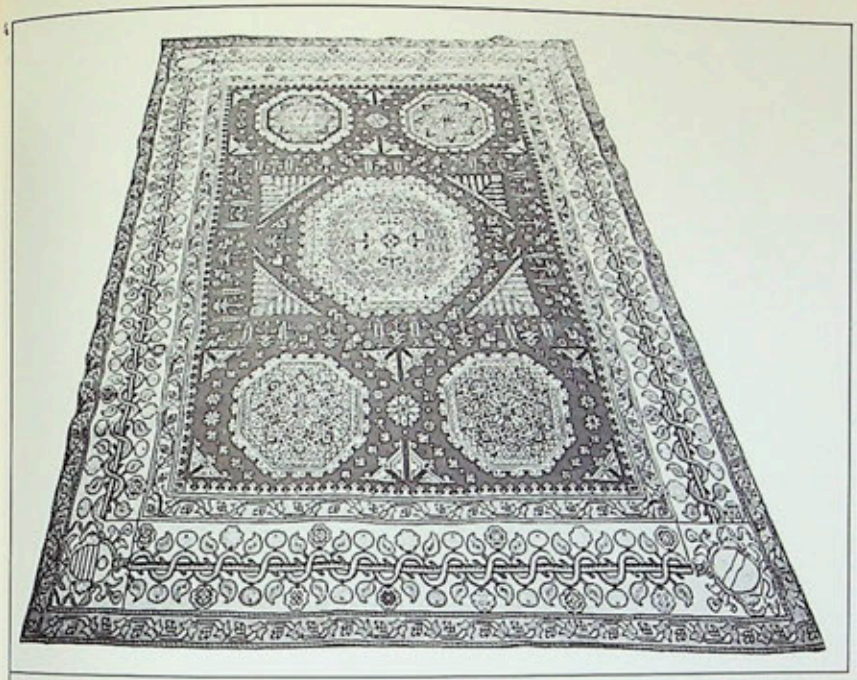
BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE

1 *Grand couros archaïque en pierre. Chypre, fin du VI^e siècle av. J.C. Simone de Montbrison, 11 rue des Saints-Pères, Paris.* **2** *Très rare boîte Dogon, en bois entièrement gravé. Les boîtes de ce type étaient réservées à l'usage exclusif du chef religieux, le Hogon. Il est exceptionnel d'en trouver aujourd'hui dans cet état de conservation et avec leur couvercle. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris.* **3** *Paire d'éléphants en porcelaine de Chine du XVII^e siècle avec une monture en bronze doré, un Chinois et une Chinoise du XVIII^e siècle. Mavon, 238, rue du Faubourg Saint-Honoré.* **4** *Plat en faïence ancienne de Strasbourg, à fin décor de fleurs polychromes, de très belle exécution. Atelier de Joseph Hannong. XVIII^e siècle. Longueur: 37 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.* **5** *Coupes en cristal de roche: aiguière avec couvercle montée en or émaillé, travail français d'époque Louis XIII (hauteur: 16 cm.); coupe basse montée en or émaillé, travail français d'époque Louis XIII (hauteur: 9,5 cm); coupe avec couvercle, montée en or émaillé, par J. Heel, de Nuremberg, vers 1640 (hauteur: 22 cm). Jacques Kugel, 7 rue de la Paix.*

5

Gus m adiuuandam
mam mtende.
onme ad adiuuand
me festina
Iona patri. Hymnus
E mento salutis auctor q
nostra quondam corpus





1 « *Heures d'Angers* ». *Manuscrit du XV^e siècle, grand in-8, calligraphié sur vélin et illustré de 33 miniatures, 18 grandes et 15 petites. Belles et larges bordures d'arabesques florales. Lardanchet, 100 rue du Faubourg St-Honoré, Paris.*

2 *Hubert Robert : « Paysage avec petit temple rond et un bas-relief antique ». Signé et daté : « H. Robert, An 3 ». Galerie Pardo, 160 boulevard Haussman, Paris.*

3 *Charles Natoire : « Vue de Marino, aux environ de Rome ». Plume avec rehauts d'aquarelle sur papier bistre. 48×33 cm. Signé « C. Natoire à Marino 7 bre 1763 ». Philippe Leroux, 16 rue de Beaune, Paris 7^e.*

4 *Rare tapis au point, d'époque Louis XIII, dans un excellent état de conservation et d'une grande fraîcheur de coloris. Catan, 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*

5 *Ce beau candélabre argenté, remarquable par la fine ciselure des feuilles, est un travail anglais de la fin du XVIII^e siècle. Regency, 63 rue du Bac, Paris.*

6 *Tête d'animal fantastique en pierre. France, XII^e siècle. J. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.*

1

2

1 *Vase en biscuit émaillé bleu turquoise. Haut. : 32 cm. Chine, milieu du XVIII^e siècle. Eymery et Cie, Art ancien d'Extrême-Orient, 39 rue de Constantinople, Paris.*

2 *« Bougainville à Tahiti ». Médaille de Boullaire et Tschudin. Module 72 mm. La Monnaie de Paris, 11 quai Conti, Paris.*

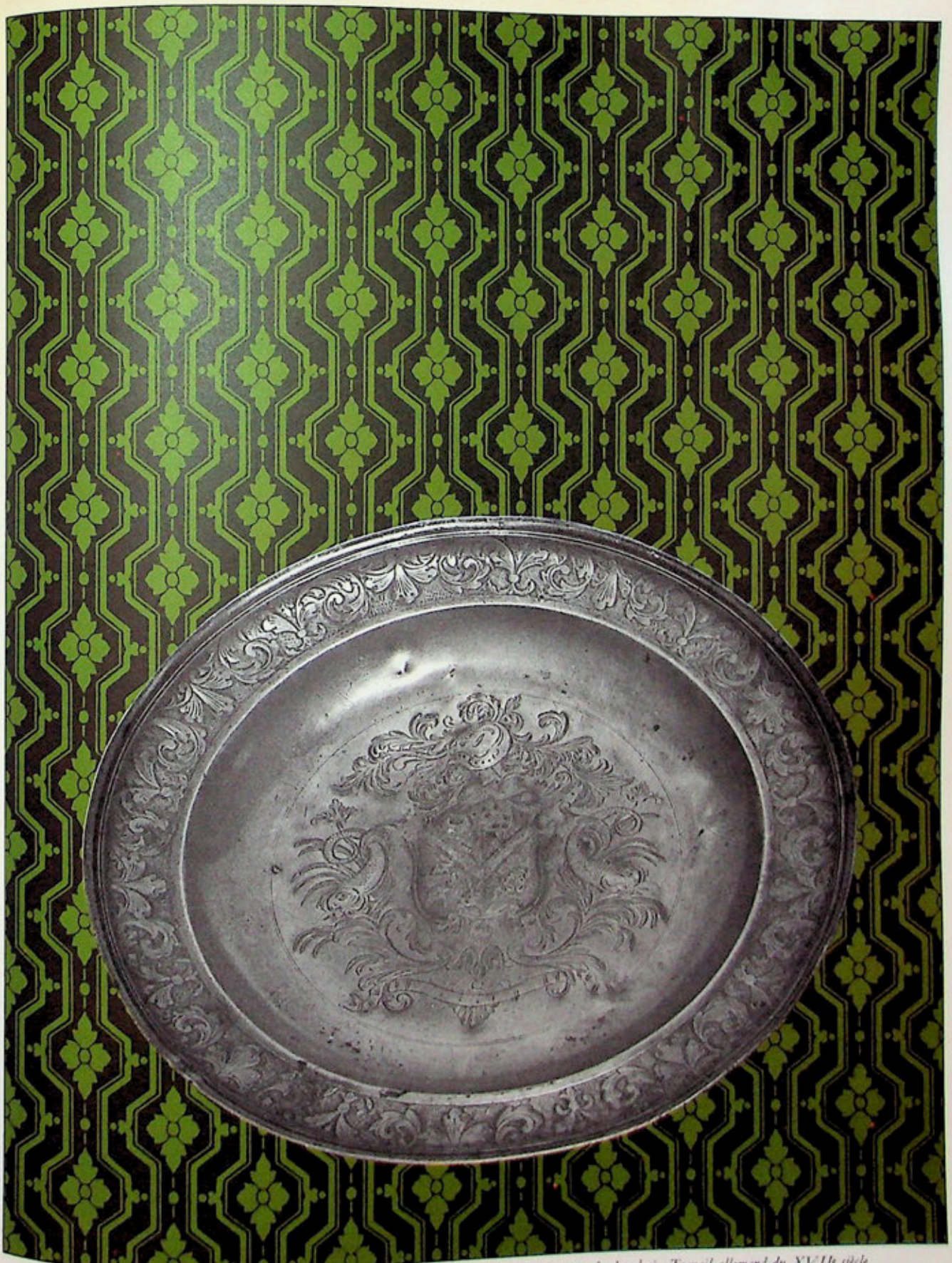
3 *Fauteuil vénitien d'époque Louis XV, en bois laqué polychrome. Tullio Silva, 10, via S. Andrea, Milan.*

4 *Cette belle statue de la Vierge est une sculpture polychrome toscane du XIV^e siècle. Nella Longari, 15 via Bigli, Milan.*

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue

3

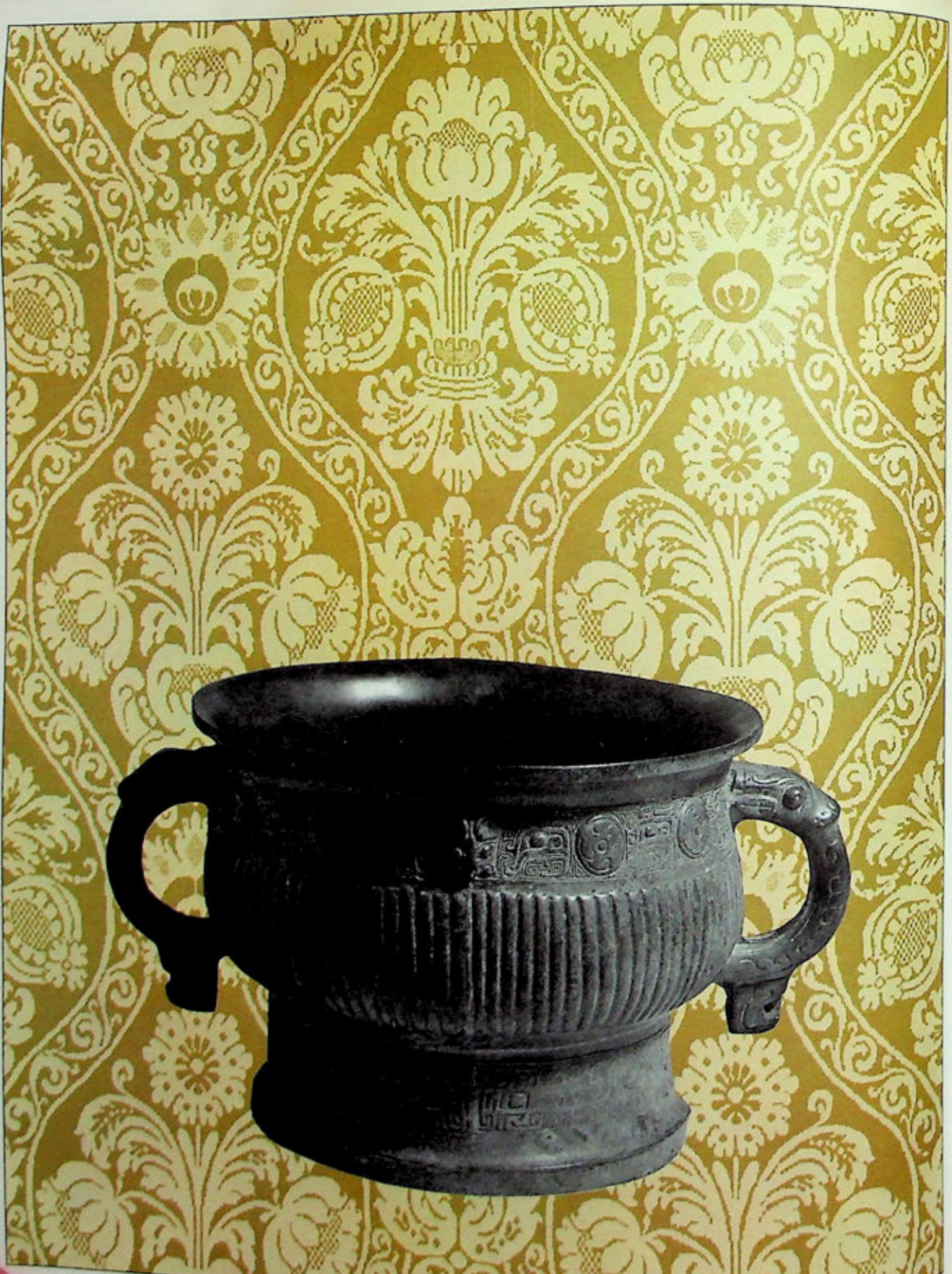
4



Sur le papier peint « Beaumont » (Zuber), un plat d'offrande en étain ciselé aux armes de chevalerie. Travail allemand du XVIIe siècle.
La Diligence, 32 avenue de la Motte-Picquet, Paris.

Sur un papier peint de style Louis XIV (U.P.I.), une statuette de bronze doré représentant une petite fille, attribuée à François-Joseph Bosio (1768-1845). Hauteur : 19,3 cm. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris.

Sur un papier peint de style Empire (U. P. I..), un cheval en cristal de roche taillé et gravé, avec une monture d'or et un socle en jaspe sanguin.
Boucheron, 26 place Vendôme, Paris.

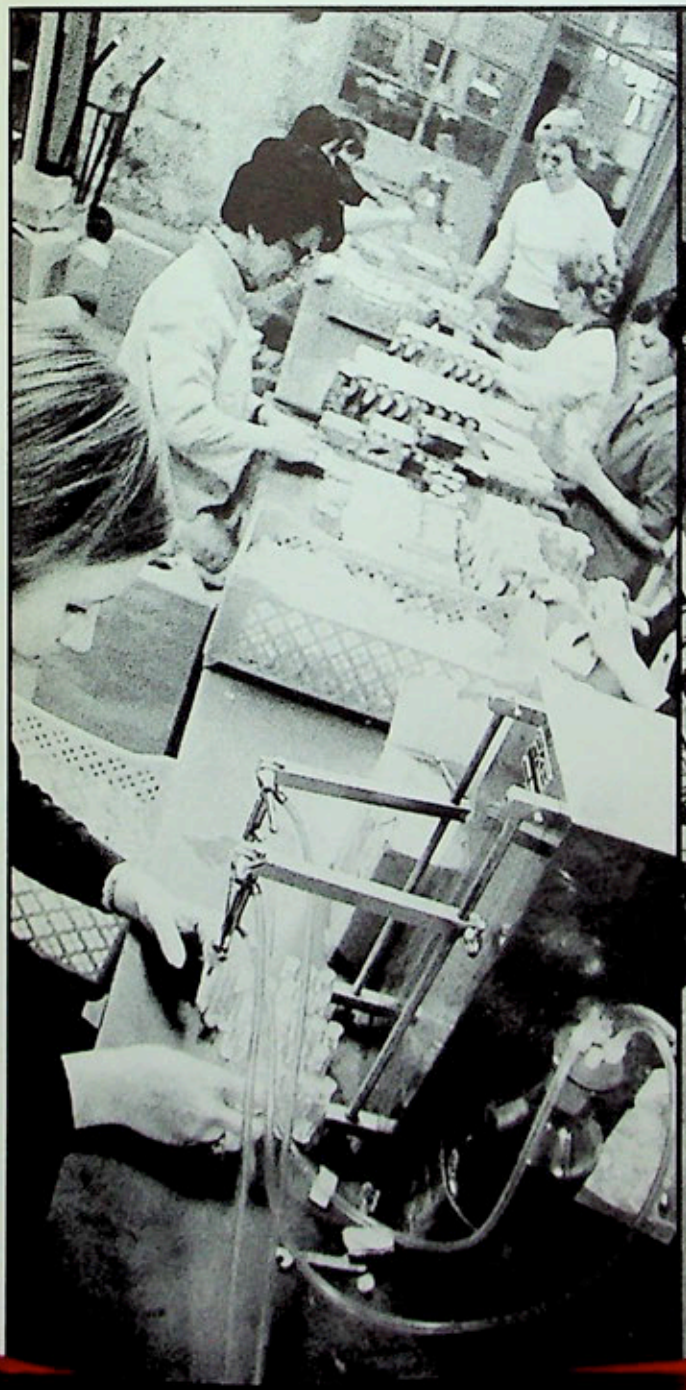


Sur le papier peint « Balleroy », imprimé à la main (Nobilis), un vase rituel « kouei », pour la présentation des aliments. Bronze, patine verte. Fin XIe-début Xe siècle avant J.-C. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.

ARTISANS D'AUJOURD'HUI

par Charete del Castillo

C'est à Nanterre qu'a lieu la mise en flacons de « Vivara », le parfum que présente Pucci. A droite, sa boutique de la rue de Castiglione dont on voit la vitrine ornée d'une sculpture de F. Boulard.



Il existe encore dans Paris un certain nombre de maisons rattachées à une tradition créatrice individuelle et qui pratiquent une politique totalement opposée à celle de la production en série. Ce sont, bien entendu, des entreprises de luxe, mais, à moins de s'habiller en hippie ou de décider que la mode n'existe pas, ce sont aussi les seules qui permettent d'échapper à la standardisation.

Des maisons comme Hermès, Lanvin ou Pucci, malgré les menaces qui flottent toujours autour de l'artisanat de luxe, se portent fort bien. Il existe en effet une clientèle toujours plus nombreuse de gens décidés à se faire plaisir, décidés surtout à ce que l'on tienne compte d'eux au moment même où ils achètent quelque chose: ils veulent avoir affaire au responsable, ils veulent des modifications, ils veulent ajouter leur note personnelle; ils ne veulent pas seulement acheter une marque mais avoir l'impression qu'ils sont libres de ne pas ressembler à tout le monde.

Il y a en effet plusieurs manières d'envisager la production et la vente; chacune a ses avantages et il ne s'agit pas uniquement d'une question de qualité. Les maisons dont nous parlons emploient des matériaux et des artisans de premier ordre mais leur force réside plutôt dans la manière particulière qu'elles ont d'envisager le lien entre la création, la fabrication et la vente.

HERMÈS par exemple se dit avec orgueil « fabricant détaillant ». Si, à première vue, ce titre peut ne pas sembler plus significatif que fabricant tout court, pourtant toute la différence est là. Hermès fabrique sur place, dans l'immeuble même du Fbg. Saint-Honoré, les sacs ou les valises qu'il vend directement deux étages plus bas. Les erreurs, les retards et les difficultés dues à la distance sont réduits au minimum.

Il est certain que si les ateliers n'ont pas été transportés ailleurs, ce n'est pas parce que Hermès sous-estime la valeur ou l'utilisation d'un emplacement en plein cœur de la ville. Mais ce voisinage avec les créateurs et les artisans apporte aux acheteurs exactement ce qu'ils cherchent: l'impression qu'on travaille pour eux et non pas qu'ils achètent une bonne marque anonyme. Cette formule donne le ton de la maison et d'ailleurs elle puise sa source dans la tradition. Déjà quand, en 1878, Emile Hermès, fils du fondateur, s'installait harnacheur sellier au Fbg. Saint-Honoré, les élégants de la belle époque pouvaient venir dans son atelier choisir un harnais ou une selle pour se promener a cheval Avenue du Bois. Aujourd'hui, à la quatrième génération Hermès, bien qu'Hermès soit une des maisons les plus connues du monde et qu'elle fabrique à peu près tout ce que l'on peut faire en cuir, en argent ou en foulard, un client maniaque peut parfaitement commander un nécessaire de voyage sur mesure avec trois tiroirs secrets et monter dans les ateliers pour voir comment on le fabrique. Si l'esprit est resté le même, traditionnel par vocation, la jeune génération Hermès n'en suit pas moins avec intérêt les modes d'avant-garde et surtout l'art contemporain. C'est encore dans des ateliers, mais, cette fois, dans ceux d'artistes connus tels Feraud ou Poncet, que naissent les sculptures commandées pour orner la célèbre vitrine qui forme le coin du faubourg.

Juste en face, chez LANVIN TAILLEUR, même accueil, même ambiance. Du haut en bas de la maison, tout est prêt pour que l'on vienne choisir cravates, foulards, chemises, robes de chambre, tissus par milliers. On pourrait arriver en pyjama et ressortir équipé pour un voyage, dit-on chez Lanvin Tailleur, mais après avoir tout décidé soi-même, depuis la forme du col jusqu'à la couleur de ce confortable manteau de fourrure.

Chez Lanvin tous les créateurs sont là. Monsieur Landon dans son atelier du quatrième étage, crée pour les amateurs de cravates le dessin « placé ». Ce dessin, placé près du nœud de la cravate, est en somme la marque de la maison; il a même suscité des collectionneurs qui en ont jusqu'à 300 différents dans leurs armoires. C'est dire à quel point les hommes aiment porter des vêtements exclusivement pensés pour chacun d'eux; pour les satisfaire, Lanvin recherche, dessine, tisse et vend ses cravates à exemplaires limités comme s'il s'agissait d'œuvres d'art.

Un étage plus bas, le tailleur Monsieur Deschamps, puis le chemisier s'occupent de leur client d'un point de vue tout à fait psychologique. Ils l'aident à choisir et le conseillent. Le chemisier demande par exemple que les chemises lui soient renvoyées pour un essayage ultime après que le client les ait portées, lavées et repassées. La méthode est simple mais excellente: « Ce n'est pas notre client qui doit aller au complet ou à la chemise, mais ceux-ci qui doivent aller à notre client », affirme-t-on chez Lanvin.

EMILIO PUCCI, qui a ouvert deux boutiques à Paris, l'une 4, rue de Castiglione, l'autre, 37 rue Jean Goujon, pousse l'amour de l'artisanat à un point tel qu'il a installé ses ateliers de couture dans une partie de son palais de famille à Florence. Les ouvrières travaillent sous les fresques du XVIIIe siècle et tout près d'elles Emilio Pucci crée les dessins gais et multicolores qui ont rendu célèbres ses tissus et ses robes.

Il n'est pas gratuit de rapprocher cette maison de celles qui travaillent individuellement pour chaque acheteur. Bien qu'il y ait aujourd'hui des boutiques Pucci dans le monde entier, le succès des robes Pucci n'est pas un succès de série puisque, habillées avec l'une d'elles, les femmes se sentent différentes. Emilio Pucci a eu en effet le génie de « vêtir en mouvement » ce qui permet à chaque femme de se distinguer d'une autre. On est davantage soi-même en portant un de ces tissus Pucci souples et soyeux, qui bougent à chaque geste, qu'en entrant dans une robe coupée et rigide.

Pour ajouter à sa maison une note de fraîcheur féminine, Pucci a lancé un parfum méditerranéen, Vivara, présenté dans des coffrets qui reproduisent une fois de plus les graphismes et les couleurs si caractéristiques d'Emilio Pucci.

Les Medicis, avec qui la famille Pucci s'allia au XVe siècle, ne seraient peut être pas si étonnés de voir les petites mains cousant dans le palais ni les jeunes ouvrières parisiennes emballant Vivara. Le mécénat protégeait bien tous les artisans et il ne faut pas oublier qu'autrefois on ne distinguait pas les artisans des artistes; bien au contraire, ils faisaient partie des mêmes confréries.

Dans la cour de l'atelier du sculpteur Féraud, Mme Beaumel discute avec l'artiste de la pièce qu'elle lui a commandée pour une des célèbres vitrines qu'elle réalise pour la maison Hermès.

Chez Lanvin Tailleur, l'art de la coupe continue à être appliqué dans toute sa rigueur. A droite, M. Landon, créateur des «cravates à tirage limité» de la Maison Lanvin, préparant la coupe d'une de celles-ci.

LE BLANC DANS LA DÉCORATION

Dans un cadre très blanc, les éléments colorés, anciens ou modernes, prennent presque toujours une valeur, un intérêt nouveau. C'est le contraste ainsi créé qui donne son caractère et son unité à l'installation présentée ici. Les boiseries d'époque Louis XIV, la corniche, le plafond sont blancs, ainsi que la moquette, la peau d'ours à gauche et le petit divan garni de bourrette de coton.
Le dessin ajouré des fauteuils chinois XVIII[e] laqués rouge, le galbe du scriban anglais « book case », à droite, se détachent sur ce fond clair. Quelques notes noires — banquette de Mies van der Rohe au premier plan, fauteuil canné et coffre laqués noir du XVIII[e] —, ajoutent un accent de sobriété discrète. Mais cette rigueur est tempérée par les couleurs chaudes des fleurs, par la tonalité douce des objets de corail disposés sur les meubles. Les deux grands vases d'époque Han posés sur la table basse ont un décor blanc, vert et rouge. A droite, une peinture chinoise sur soie du XVII[e] siècle, représentant un mandarin. Des spots au plafond et au sol fondent ces harmonies et ces contrastes en reflets changeants sur les plaques d'acier de la table basse et du grand panneau entourant la cheminée.
On retrouve à droite, dans le jardin d'hiver, le même accord rouge, noir et blanc. Mais ici, le plafond seul est blanc; les murs sont tendus de toile cirée noire, et les meubles laqués rouges sont italiens. Cette réalisation de la Galerie Maison et Jardin et de son décorateur Jean Dive montre comment les éléments les plus divers peuvent s'harmoniser, et comment il est possible de créer, par la couleur, un rythme commun pour les associer.

Dépositaires Kartell

PARIS
DESIGN S.A. - 226, Bld St-Germain, 7e
AU BUCHERON - 10, rue de Rivoli, 4e
GALERIES LAFAYETTE - Bld Haussmann, 9e
TORVINOKA - 5, rue Furstenberg, 6e

PROVINCE
AVORIAZ - ECHOPPE
ANNECY - AU PRÉ CARRÉ, 10, rue Vaugelas
AVIGNON - CRUMIÈRE, 24, rue des Lices
BAYONNE - SECAM, 7, Quai de Lesseps
BORDEAUX - BUCHERON DE FRANCE
59, Cours d'Albret
CHAMBÉRY - BUCHERON DE FRANCE
4, rue St-François
GRENOBLE - BUCHERON DE FRANCE
91, rue Ampère
LILLE - MOBILIER D'AUJOURD'HUI
67, rue Esquermoise
LORIENT - CIVEL DÉCOR, 2, Bld Joffre
LYON - ÉQUILIBRE, 15, rue d'Algérie
NANTES - BUCHERON DE FRANCE
28, rue Armand-Brossard
MARSEILLE - FORMANOVA, 37, Avenue Cantini
LIGNES NOUVELLES, 21, rue Grignan
MINVIELLE BUREAU, 31, Cours Lieutaud
MONTPELLIER - STRUCTURES
13, rue de l'Ancien Courrier
NICE - Meubles EFA, Route de Levens
PONT-AVEN - CIVEL, 30, rue Emile Bernard
POITIERS - SÉGERON FAYOUX, 7, rue des Ecoles
STRASBOURG - GALERIE DU MOBILIER INTERNATIONAL
2, rue des Soeurs
BUCHERON DE FRANCE
44, rue du Vieux Marché aux Vins
TOULOUSE - MIDICA
Place Esquirol - TOULOUSE
VALENCIENNES - SEMMCO
9, place de la République

Photo J. E. de Trentinian

Friedrich Rudolph comte de Rothenburg

Suite de la page 18

Outre les lettres échangées entre le roi et Rothenburg, nous possédons, sur les achats effectués par ce dernier à Paris, le témoignage de quelques factures; mais les œuvres y sont désignées de façon si imprécise qu'on ne réussit qu'exceptionnellement à les identifier avec les tableaux qui ont subsisté. Dès 1770 environ, date des premiers inventaires et descriptions des châteaux de Frédéric II, on ne trouve plus trace dans les archives de nombre des œuvres acquises par Rothenburg. Un grand nombre des tableaux manquants furent probablement détruits ou volés lorsque le château de Charlottenbourg fut mis à sac par les troupes autrichiennes en 1760, au cours de la guerre de Sept Ans; ce fut sans doute le cas pour un portrait d'une jeune femme en Flora, et un tableau historique, « Vénus et Adonis », par Nicolas de Largillierre, pour une peinture de Carle Vanloo et un grand tableau de Charles de la Fosse. L'Enseigne de Gersaint survécut à la catastrophe, mais non sans dommages. « La Pourvoyeuse » de Chardin, probablement l'un des deux tableaux de Chardin que Rothenburg paya 450 écus au total, fut découvert dans le parc du château après le départ des Autrichiens; son pendant « La Ratisseuse », a aujourd'hui disparu.

Dans les comptes de Rothenburg figurent non seulement des peintures, mais aussi des meubles, des pendules, des lustres de cristal, des cheminées de marbre et des sculptures. Ces objets étaient en général plus chers que les tableaux. Deux lustres de cristal coûtèrent par exemple 4000 écus, soit presque dix fois autant que les deux Chardin. Trois cheminées furent comptées au roi 3000 écus. Le transport de ces œuvres d'art de Paris jusqu'à Strasbourg était également onéreux: ainsi la dépense pour l'expédition des deux lustres en question jusqu'à Berlin se monta à 111 écus.

La plupart des objets d'art acquis par Rothenburg, à partir de 1746 étaient destinés au château de Sans-Souci, où les travaux extérieurs s'achevèrent au printemps de cette année-là. Parmi les peintures, à côté d'un grand choix d'œuvres de Pater et de Lancret, on trouve deux tableaux de Charles Antoine Coypel, deux de Bon de Boullongne, un de Louis de Boullongne le Jeune, trois Raoux, et deux Jean-François de Troy, tableaux dont un certain nombre peuvent être identifiés avec des peintures que nous possédons encore.

Les dernières factures de Rothenburg datent de 1748. Nous ignorons cependant la fréquence et la durée des séjours qu'il fit à Paris entre 1744 et 1748. Les comptes qu'il présentait au roi ne prouvent pas qu'il se trouvait dans la capitale française, car il recourait probablement à un intermédiaire pour acheter les œuvres commandées par le roi, afin d'éviter qu'on ne haussât les prix en raison du nom illustre du véritable acquéreur. Rothenburg prit part, en tout cas, aux campagnes de 1744-45, en particulier à la bataille de Hohenfriedberg; et le roi ne voulut sans doute pas se priver longtemps de la présence d'un ami aussi intime. En 1747 Rothenburg acheta une maison à Berlin, et nous savons que l'année suivante il fit un voyage aux Pays-Bas.

Les liens d'amitié entre le roi et Rothenburg ne cessèrent de se resserrer. Frédéric II marqua au comte l'estime dans laquelle il le tenait en lui dédiant un long poème, qu'il composa en 1749, l'« Epître à Rottembourg sur les voyages ». Certaines voix, cependant, comme celle de l'ambassadeur d'Angleterre, Lawrence, désignaient le comte à la calomnie et affirmaient qu'il était à Berlin « mortellement haï de tout le monde ».

En 1747 fut commencée à Berlin l'édification, près de l'Opéra, de la cathédrale Sainte-Hedwige, qui devait être le symbole concret de la tolérance religieuse pratiquée par Frédéric II. En tant que catholique, Rothenburg prit une part active à ce projet, et fut désigné par le roi et par ses coreligionnaires berlinois comme directeur de l'entreprise. On lui a même attribué un rôle dans l'établissement des plans du monument (voir page 17). Cependant, il ne devait pas remplir longtemps cet office; cinq ans plus tard, le 3 janvier 1752, on l'enterrait dans l'église encore inachevée.

La mauvaise santé de Rothenburg avait à maintes reprises causé des inquiétudes au roi. Le 9 juillet 1751 le comte subit une nouvelle et grave attaque de sa maladie, qui fit aussitôt craindre le pire. Il prit par une lettre congé de Frédéric II, qui lui répondit le jour même. Rothenburg mourut le 29 décembre 1751. Sa mort bouleversa le roi, comme en témoignent deux lettres émouvantes, l'une du 30 décembre 1751, l'autre du 14 janvier 1752, que Frédéric écrivit à sa sœur Wilhelmine, la margrave de Bayreuth:

« Ma très-chère sœur, O ma chère sœur! vous qui avez le cœur si tendre, ayez pitié de la situation où je me trouve. J'ai perdu le prince d'Anhalt, et hier Rottembourg vient d'expirer entre mes bras. Je devrais répondre (à la lettre) que vous m'écrite; mais je n'en suis pas capable, je ne vois que ma douleur. Toutes mes pensées s'attachent à la perte d'un ami avec lequel j'ai vécu douze ans dans une parfaite amitié. Veuille le ciel vous épargner les malheurs et ne vous donner que des occasions de joie! »

« Ma très-chère sœur, S'il y a quelque chose capable de me consoler, c'est la part que vous daignez prendre à la douloureuse situation où je me suis trouvé. Je vous avoue, ma chère sœur, que je suis fort de votre sentiment, que la vie ne vaut pas la peine d'être beaucoup regrettée. Qu'est-ce que de vivre, quand on se voit privé de toutes les personnes avec lesquelles on a le plus vécu et que la mort nous ravit pour toujours ceux que nous aimions? Pour moi, je vous avoue que je suis fort dégoûté du sot personnage que je joue, et que le monde m'est bien insipide. Vous me demandez comment Rottembourg est mort? Hélas! ma chère sœur, il est expiré entre mes bras, ferme et avec une indifférence héroïque. Ses douleurs lui faisaient crier quelquefois: O Dieu! ayez pitié de moi! Mais point de signe de superstition ni de faiblesse dans ses derniers moments. Le prêtre catholique arriva; mais il expira le moment même, et ce n'était point lui qui l'avait fait venir. Le pauvre défunt me tendit sa main mourante, et, pouvant à peine parler, il me dit: « Adieu, Sire; il faut que je vous quitte, je n'en saurais revenir. » Ma situation a été affreuse les premiers jours. J'ai calmé cette première agitation de mon esprit, mais il me reste dans l'âme un fond de mélancolie que je sens bien que je ne pourrai pas déraciner sitôt. La moindre chose qui me rappelle ce souvenir, c'est un coup de poignard qui me perce le cœur. Je crois qu'il n'y a d'heureux dans le monde que ceux qui n'aiment personne. Je lis le troisième chant de Lucrèce, et je tâche d'adoucir mes peines; mais tout cela ne me rend point ce qui ne saurait m'être rendu. »

Helmut Börsch-Supan

AU LABORATOIRE DU LOUVRE

Suite de la page 26

l'on peut voir en se penchant par la fenêtre du laboratoire de chimie.

Mais avant d'entrer dans ces laboratoires, où travaille une équipe de physiciens et de chimistes qu'anime depuis quinze ans Mme Delbourgo, il est peut-être nécessaire de donner une idée, forcément succincte, des principales techniques employées et de leur rôle. Disons que d'une façon générale ces méthodes se divisent en deux catégories. La première, laissant l'œuvre d'art intacte, comporte toutes les techniques visuelles, photographiques, physiques non destructives. La seconde, qui nécessite un prélèvement de matière, ou une manipulation de l'œuvre d'art, relève de la chimie et de la chimiophysique.

Dans la première catégorie entrent la « micro » et la « macrophotographie », qui permettent de voir des détails difficilement décelables à l'œil nu, et d'examiner l'état de la couche picturale: craquelures, états des vernis, repeints légers. « La lumière tangentielle », ou « rasante », souligne toutes les aspérités de la surface, facilite le contrôle de l'état des supports et de l'état de la couche picturale, permet de voir les soulèvements dus à une mauvaise adhérence de cette couche. « L'ultra-violet », en excitant la fluorescence des matériaux éclairés, en particulier des vernis, permet de déceler les repeints sur les vernis, de comparer différents pigments.

« L'infrarouge », en transperçant les vernis et les couches superficielles de peinture, révèle les inscriptions, les signatures souvent cachées sous les vernis. Elle aide à distinguer certains pigments. La « radiographie » pénètre des couches de peinture plus ou moins denses, permet de déceler des repeints, de contrôler l'état des supports.

Dans la seconde catégorie entrent toutes les méthodes chimiques: analyse microchimique des pigments, des liants, des enduits; analyse spectrographique des pigments, des alliages. Toutes ces analyses servent à étudier la structure même de la matière qui compose l'œuvre d'art.

Munis de ce petit guide, visitons maintenant le royaume de la science. En parcourant successivement ces services, on sent bien l'importance de la photographie, doyenne des techniques utilisées ici, et qui a, au laboratoire, ses lettres de noblesse sous forme d'une quantité considérable de dossiers. Elle occupe la moitié du second étage, avec une grande salle de prises de vues scientifiques, une salle de développement. Plusieurs pièces sont affectées au glaçage, aux tirages, aux agrandissements. C'est le domaine de l'obscurité, ou plutôt d'un clair-obscur teinté en jaune par la lumière de sodium. Dans une atmosphère ouatée, le silence est coupé par les bruits de l'eau qui coule nuit et jour dans les cuves. Ici sont faites toutes les photographies et les développements radiographiques. Chaque tableau pose un problème nouveau, spécialement ardu pour les photos en infrarouge et en ultraviolet. Le photographe doit faire appel non seulement à sa science mais à son intuition, il a ses recettes personnelles, fruit d'une longue expérience, qui lui permettent, par exemple, d'établir un compromis entre les parties du tableau qui réfléchissent l'infrarouge et celles qui l'absorbent, et d'évaluer le temps de pose « au pifomètre », comme me le dit en riant M. Tournois, maître de ces lieux. A côté, une salle de radiographie a des murs plombés et barytés, des portes plombées. Les radios sont commandées depuis une petite salle qui donne elle-même dans une salle de développement.

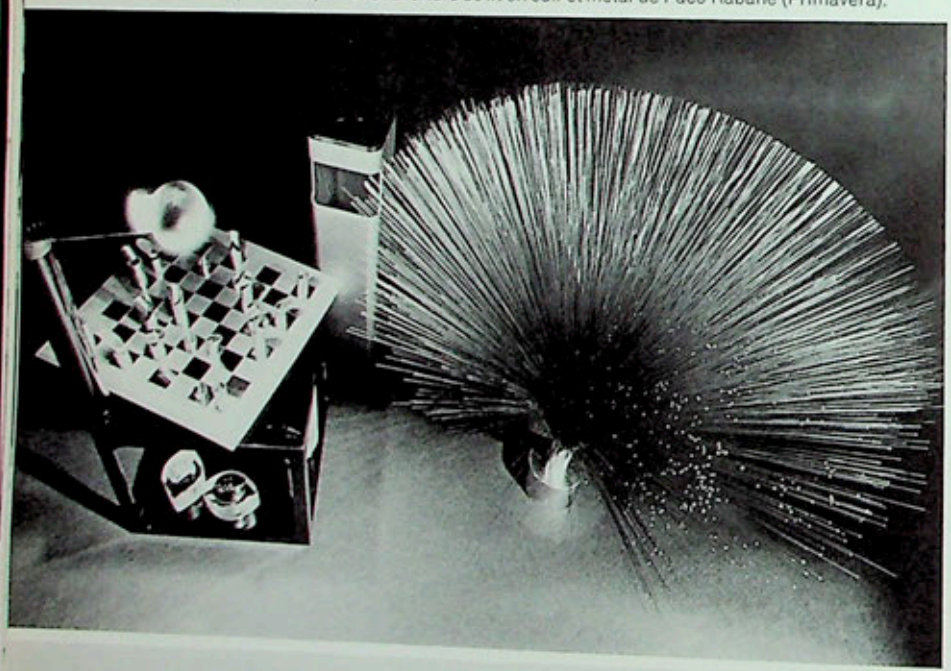
En face de ces grandes et vénérables vedettes, la physique et la chimie, installées côte à côte dans l'aile qui longe la Seine, sont des débutantes merveilleusement douées qui n'ont pas encore eu le temps de donner toute leur mesure.

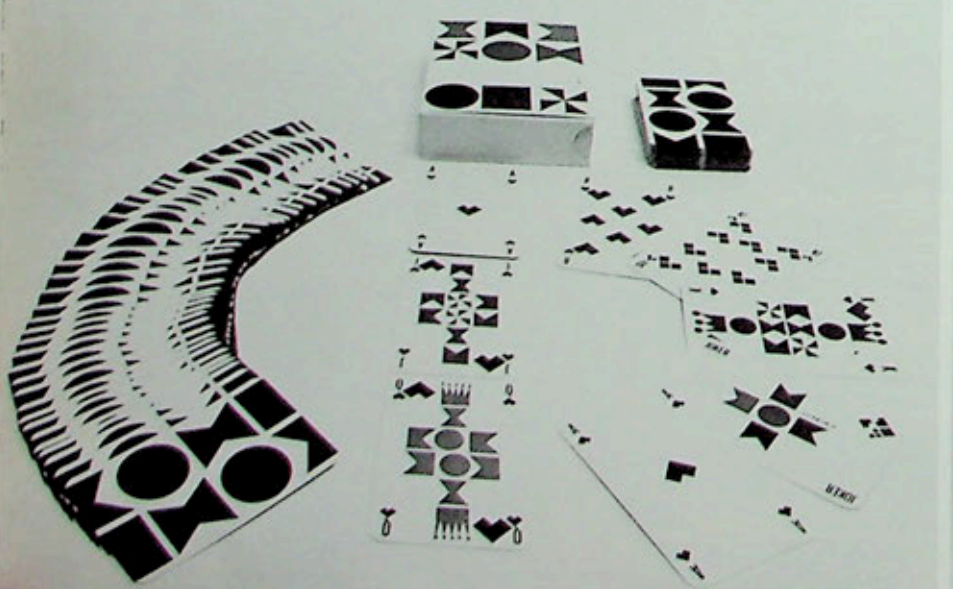
Ce n'est guère qu'à partir de 1965 que le laboratoire a pu assurer systématiquement l'analyse spectrographique des objets archéologiques, la première étude importante ayant été conduite sur quelques centaines d'objets à l'occasion de l'exposition « L'Art dans l'Occident romain ». Mais ces deux services ont une importance considérable, car ils répondent au besoin moderne d'étudier non seulement la forme visible ou invisible de l'œuvre d'art, ce que font la photographie et la radiographie, mais aussi la matière même dont elle est faite, en pénétrant jusque dans les structures les plus profondes de cette matière.

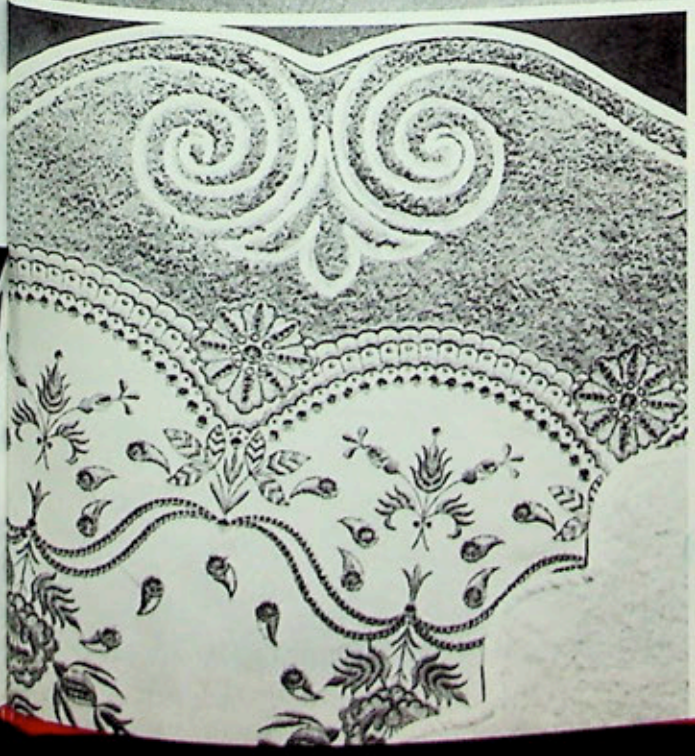
On voit évidemment tout de suite à quelle difficulté se heurtent les recherches, car pour étudier la matière, encore faut-il disposer d'un spécimen, aussi petit soit-il. Or, ici, la règle absolue est de ne jamais faire de prélèvement sur une œuvre d'art. La science est au service de l'art et non l'art au service de la science, et c'est d'ailleurs pourquoi la politique instaurée dès la fondation du laboratoire veut que la direction soit assurée par un membre de la conservation des musées nationaux, et non (suite en page 94)

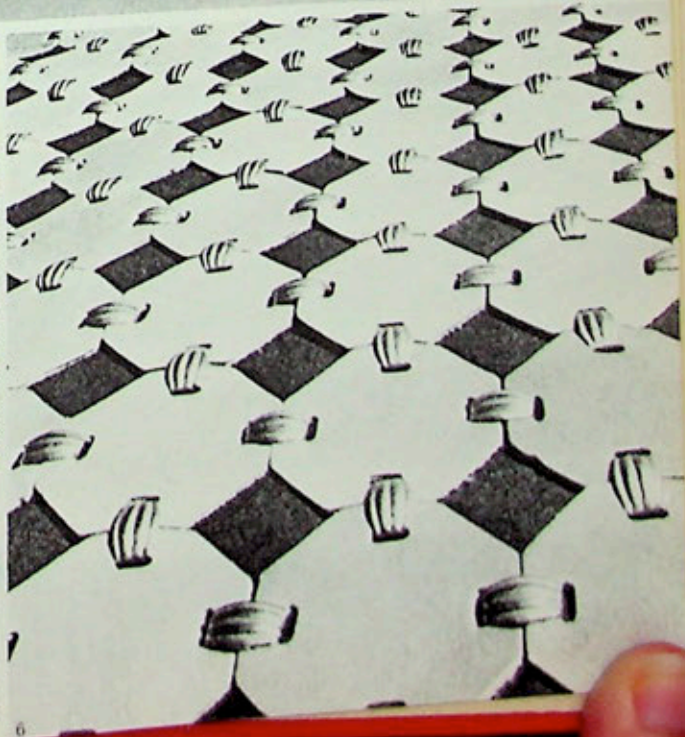
CADEAUX

1 Sur une table en perspex noir de A. Rubin Albrizzi (Maison et Jardin), une lampe orientable de Stilnovo (Galerie Péquignot) éclaire un jeu d'échecs (La Porte Ouverte). En dessous, vase et briquet Righi en cristal (Daum). Au fond, un cendrier en acier de Danese (Jean Luce). A droite, une « fleur » en tiges d'acier (Dona Carlotta). **2** Ce jeu de cartes, conçu et dessiné par Jean Garçon, et édité par Knoll International, transpose les figures traditionnelle dans un registre abstrait qui renouvelle la formule classique et traduit une recherche graphique originale. Il est volontairement tiré à plat, en six couleurs: chaque type de figure — roi, dame, valet — est d'un ton différent, le même dans les quatre «couleurs» du jeu, et le noir est remplacé par un ton bronze. **3** Sur deux tables superposables en perspex noir de A. Rubin Albrizzi (Maison et Jardin), « Nauta », une sculpture composée de deux nautiles sciés, montés sur vermeil (Claude de Muzac). **4** En haut, à gauche, des fruits en ivoire (Dona Carlotta) près d'un pot à tabac en bois sculpté (Michel Pignères). A demi caché par une bougie-briquet (Maison et Jardin), un rhynocéros en pierre (Michel Pignères). A droite, un vase dessiné par Pucci (Rosenthal). Au premier plan, à gauche, des flacons en verre de Venise (Venini). Au centre, une coupe blanche en forme de babouche (Raynaud) et une loupe en argent (Hermès). A droite, une sculpture en pâte de verre, « Le Cri » de Dmitrienko, réalisée par Daum (Delvaux Rosenthal). **5** Serviettes-éponges et drap brodé (Porthault). **6** Couverture de lit en cuir et métal de Paco Rabane (Primavera).

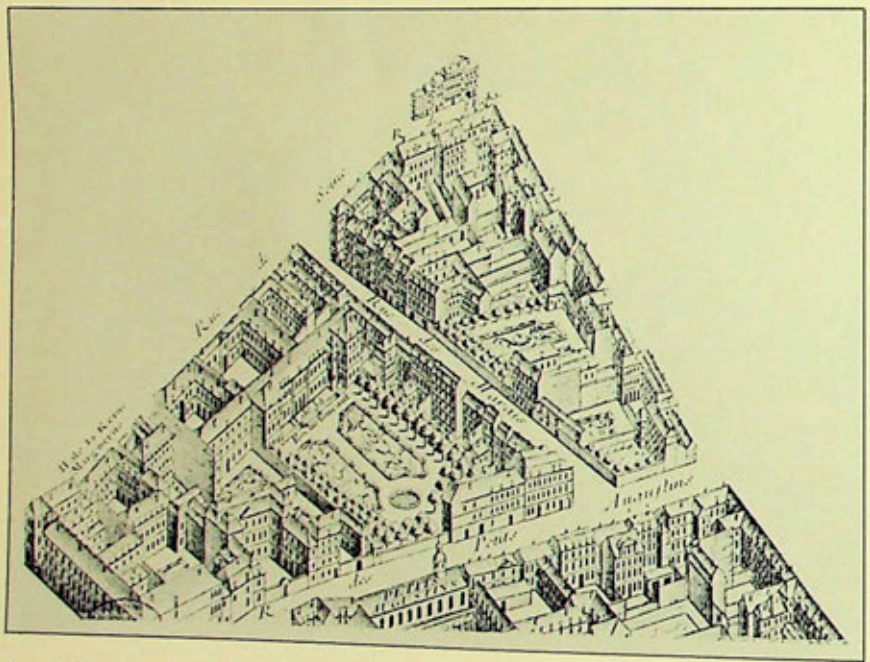








Au cœur du Bourg St Germain le 23 rue Visconti



La rue Visconti est en pleine rénovation. Cette voie dont le « Guide Bleu » veut qu'elle soit « l'une des plus étroites de Paris, mais relativement l'une des plus riches en souvenirs » était pourtant fort menacée il y a quelques années; on avait placé un étai en travers pour soutenir les constructions fléchissantes des nos 14 et 15, puis on s'était résolu à abattre les maisons aux nos 10 et 13. Sans doute, les urbanistes de la première moitié de ce siècle considéraient-ils qu'une voie de trois mètres de large (dans sa partie la plus étroite vers la rue de Seine) ne méritait pas plus que de disparaître — mais c'était sans voir que tout l'îlot qu'elle circonscrit est d'une architecture uniforme, ancienne et de belle qualité. On le comprend mieux aujourd'hui, où la plupart des maisons sont en cours de restauration et où l'on a même, assez exceptionnellement, autorisé une reconstruction au no 23, pris entre deux hôtels du XVIIIe siècle, face à la maison de Racine. Cette reconstruction, parachevant un alignement discontinu, est une véritable marque de confiance dans l'avenir de cette rue hier condamnée à mourir.

Au Moyen Age, tout le terrain compris entre l'Institut de France et la place de la Concorde formait un vaste pâturage, qu'on appelait le Pré-aux-Clercs. Cet immense terrain était l'objet d'âpres querelles entre les moines de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés — c'était justement les prés touchant leur maison — et l'Université, dont les étudiants avaient l'habitude de venir faire du sport sur ces grands espaces libres au pied de la muraille de Philippe-Auguste.

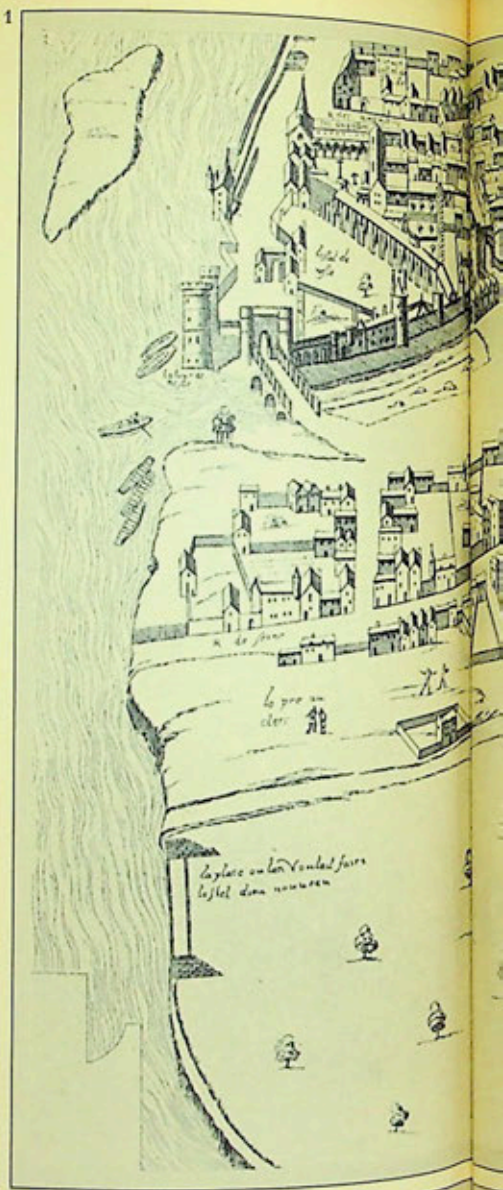
Les premières constructions sur le Pré-aux-Clercs eurent une vie assez courte: en avril 1360, le Régent, menacé dans Paris par le Roi Edouard III d'Angleterre, fit raser tous les faubourgs, qui retombèrent en friche. C'est seulement à la Renaissance que la construction du quartier put reprendre: par acte du 2 juin 1540, l'Université vendait une portion du « Petit Pré-aux-Clercs » à un promoteur dénommé Pierre Le Clerc, qui commence ses lotissements en 1543, le long de la « rue des Marais », nouvellement tracée: c'est la rue Visconti, dont on ne sait si elle s'appelait ainsi à cause d'un certain Desmaretz, qui avait son terrain à l'angle de la rue de Seine, ou parce que la zone était humide — en 1539, au cours de ses tractations avec l'Université, Pierre Le Clerc fait observer « qu'il ne saurait aulcunement bastir sur ladicte pièce de terre, appelée le Petit Pré-aux-Clercs, sans avoir premièrement faict hausser l'aire d'icelle, parce qu'elle estoit plus basse que les autres terres; au moyen de quoi elle estoit inondée bien souvent.

Ayant remédié à cette situation, Le Clerc vend ses terrains dans la partie orientale de la rue, qui se construit aussitôt: l'alignement méridional des nos 1 à 9 et son vis-à-vis aux nos 2 et 4 existaient déjà en 1547, à peu près tels qu'ils sont aujourd'hui. Dans la censive de 1547, on constate que plusieurs maisons appartiennent à des marchands-brodeurs, corporation alors toute nouvelle, et qu'il y a aussi (déjà!)

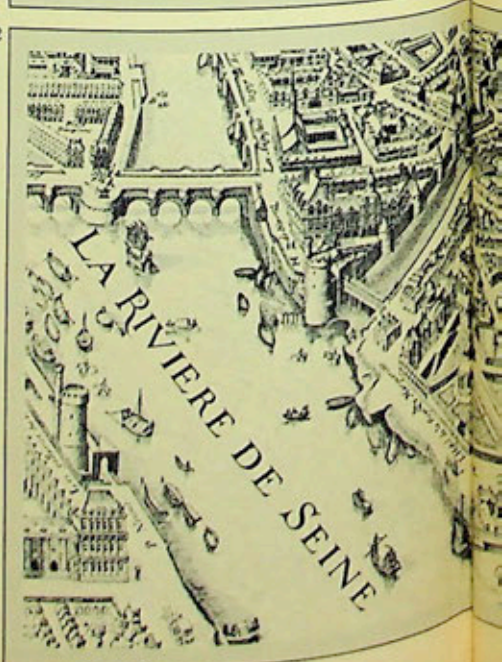
1 & 2 *Sur le plan de Turgot en 1738, la rue des Marais (Visconti) est figurée avec une exactitude minutieuse. On y voit le jardin de l'hôtel du Cerceau à l'angle de la rue des Petits-Augustins (Bonaparte); juste après, l'hôtel de la Gourmandière, avec son jardin et sa remise, collée contre l'hôtel de Rancs: c'est sur l'emplacement de cette remise que va s'édifier le « Visconti ». D'un gabarit peu élevé, il s'intégrera à l'alignement général et le jardin sera rétabli.*

des peintres, fort illustres au demeurant: le n° 4 est ainsi mentionné: « De maistre Jehan Cousin, painctre... »; on sait par ailleurs que Bernard Palissy logeait rue des Marais, c'est là qu'il sera arrêté en 1589 pour être interné à la Bastille (il y mourra deux ans plus tard, âgé de quatre-vingt-onze ans).
Bernard Palissy était protestant: la rue des Marais est une rue protestante — Agrippa d'Aubigné, dans *Le Baron de Foeneste* (liv. III, chap. XIII), l'appelle « la petite Genève ». Ce faubourg adossé au rempart de Philippe-Auguste et à peine protégé par une tranchée bastionnée réalisée depuis le règne de Henri II, est l'endroit idéal pour les mal-pensants. Mais la police a son espion rue des Marais: il s'appelle Martin (ou Mathurin) Fretté, il est greffier criminel à la Cour du Parlement. En 1543, il s'est rendu acquéreur de deux parcelles dans le lotissement de Pierre Le Clerc et il s'y est fait bâtir un vaste hôtel situé au niveau du n° 24 actuel. C'est un agent double d'une redoutable habileté: « Régnier de la Planche (*Histoire de l'Estat de France, etc.*, in-8°, t. I, p. 51) le donne pour « caut et rusé en ces matières, s'il en fut oncques. Ainsi estoit-il dressé de la main de feu le Président Lizet, en sorte que, quand on ne pouvait tirer tesmoignage et confession suffisante des accusez de ce crime (de Religion), on mettoit ce fin Fretté au cachot avec eux, lequel savoit si bien contrefaire l'Evangéliste que le plus subtil avisé tomboit dans ses filets » (d'après Berty et Tisserand: *Topographie Historique du Vieux Paris*, tome 3).
Malgré certains épisodes dramatiques (le 29 mai 1559, lors du premier synode national des huguenots, dans la maison d'un certain Le Visconte — alias Philippe Le Comte, procureur à la Chambre des Comptes — Martin Fretté fait investir la maison par cinquante sergents, qui s'étaient cachés chez lui), la rue des Marais reste le quartier des protestants de Paris: c'est ainsi qu'en 1585 l'architecte Baptiste Androuet du Cerceau (auteur du Pont-Neuf et fils du rédacteur des *Plus excellens bastimens de France*, se rend acquéreur de la parcelle faisant vis-à-vis de l'hôtel de Martin Fretté — au n° 25, qui fait l'angle avec la rue des Petits-Augustins (Bonaparte) et du Colombier (Jacob). Il y termine la même année un hôtel « basti avec grand artifice et plaisir », mais ne l'habitera jamais: en décembre, il prend le chemin de l'exil — préférant « quitter ses biens que de retourner à la messe ».
En 1589 et jusqu'en 1594 se déroulent les deux sièges de Paris, à l'issue desquels Henri IV prend la couronne. Les sièges seront dévastateurs pour le faubourg: le roi, à peine installé, se lance dans de vastes programmes d'urbanisme pour compenser les destructions dues à la guerre. C'est ainsi qu'il fait tracer la place des Vosges et qu'il achève le Pont-Neuf. Le bourg Saint-Germain, proche du Louvre, devient alors un quartier aristocratique. C'est ainsi que la Reine Marguerite de Valois, épouse répudiée d'Henri IV, s'y fait construire un somptueux hôtel entre 1606 et 1615, année de sa mort. En 1628, Louis XIII, pour régler les dettes de la succession, décida l'abandon du terrain à un groupe de financiers, qui le lotirent. Quant au Palais, il fut remplacé par plusieurs hôtels — celui de Garsaulan, qu'on appelle souvent d'ailleurs « l'hôtel de la Reine Margot », existe encore au n° 6, rue de Seine.
Juste au-dessus, le duc de Liancourt se fait bâtir en 1623 un hôtel presque aussi magnifique par l'architecte Le Mercier. Le parc s'étendait entre la rue de Seine et la rue Bonaparte, le long de la rue Visconti, et contre l'hôtel de Martin Fretté. Depuis 1607, celui-ci a d'ailleurs changé de mains: il appartient au poète Nicolas des Yveteaux. En 1640, le duc de Liancourt bâtit encore trois maisons (n°s 10, 12 et 14, rue Visconti) pour loger ses amis et son personnel à proximité de son hôtel. La vie littéraire et artistique de Paris se concentre alors sur cette frange nord de la rue Visconti, entre les deux hôtels de Liancourt et des Yveteaux: Roger du Plessis, duc de Liancourt, est l'oncle de La Rochefoucauld, qui habite chez lui. Il reçoit nombre de littérateurs célèbres et c'est chez lui qu'ont lieu certaines lectures publiques comme celle de *Pulchérie* de Corneille et des *Femmes Savantes* de Molière. Chez Vauquelin des Yveteaux, la société est plus mélangée: on y voit Chapelle, Voiture, Théophile de Viau, Tallemant des Réaux, Saint-Amant. Quand tout ce beau monde a soif, on descend la rue pour aller boire à l'angle de la rue de Seine, au « Petit-Maure » (l'enseigne y est encore). Un jour, le malheureux Saint-Amant, ayant eu le tort d'écrire quelques vers insolents, Monsieur le Prince se vengea en le faisant attaquer sur le Pont-Neuf — et c'est mourant qu'on le transporte au « Petit-Maure », où il décédera quelques jours plus tard.
Vauquelin des Yveteaux, de son côté, aura de graves démêlés avec la justice lors de l'assassinat de son beau-frère de Lézinière, dans un jardin qui donnait à l'angle de la rue Jacob avec la rue Bonaparte et auquel on accédait par un souterrain sous la rue Bonaparte (à l'aplomb des n°s 19-20): « En ce temps-là, dit Tallemant des Réaux (*Historiettes*, t. I, p. 345), il n'y avait rien de bâti au-delà dans le faubourg Saint-Germain. On l'appelait pour cela « le dernier des hommes ». Cette maison a l'honneur d'être aussi extravagamment prise que maison de France. Le grand jardin qu'il y joignit et auquel on va par une voûte sous terre, est à peu près de même. Il s'y mit à faire là-dedans une vie voluptueuse mais cachée; c'était comme une espèce de grand seigneur dans son sérail. » Des Yveteaux avait épousé une harpiste et on raconte qu'ils se déguisaient tous deux en héros mythologiques: « à l'âge de soixante et douze ans, ajoute Tallemant, il lui faisait prendre une houlette garnie de rubans couleur de feu, un habit propre, prenait à son tour une autre houlette, un chapeau de paille, un habit tel que Céladon le pouvait porter dans *L'Astrée* et, par une allée sous terre, il entrait dans un jardin qui était à lui.
Après la mort de son propriétaire, décédé à quatre-vingt-deux ans en 1649, l'hôtel des Yveteaux, dont la collection de tableaux et les murs somptueusement revêtus de cuir de Cordoue étaient célèbres à travers tout Paris, fut détruit. L'intendant Le Masson de La Fontaine lotit en sept parts (n°s 16 à 24, rue Visconti, n°s 17 et 19, rue Bonaparte) le terrain, qu'il revendit en 1656. Les cinq nouveaux hôtels de la rue Visconti, remplaçant l'édifice de Martin Fretté, s'accompagneront bientôt de la reconstruction de

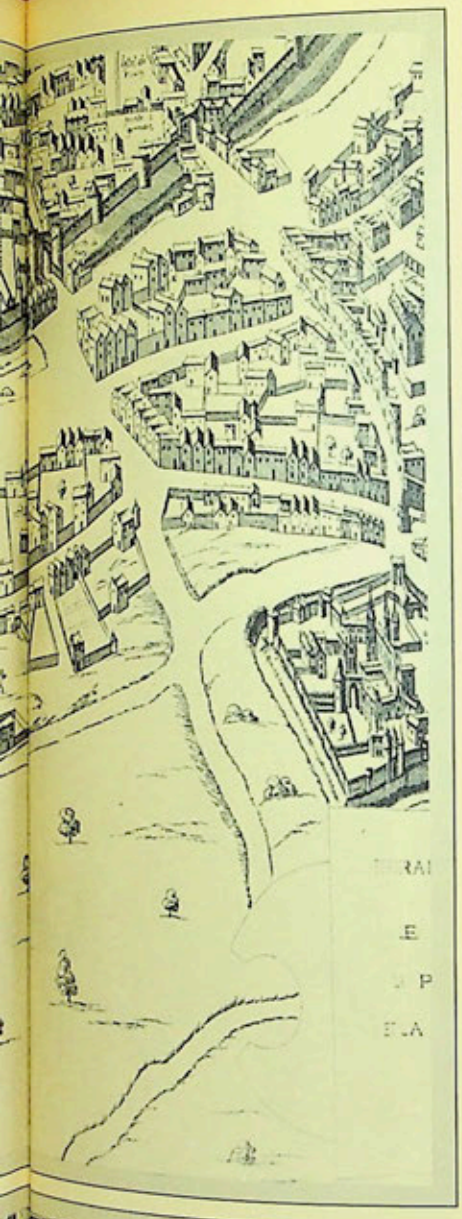
1

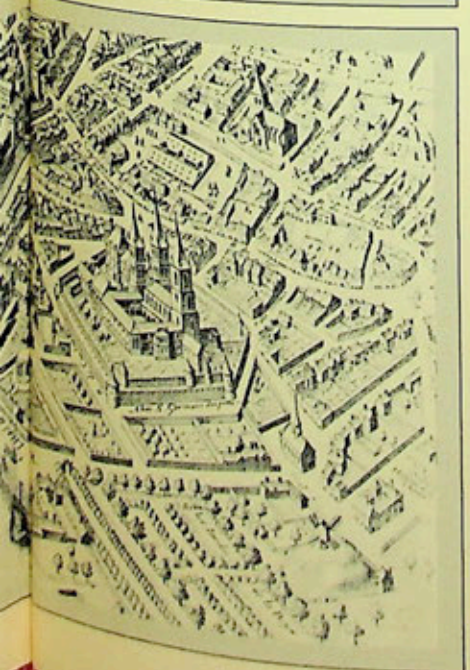


2

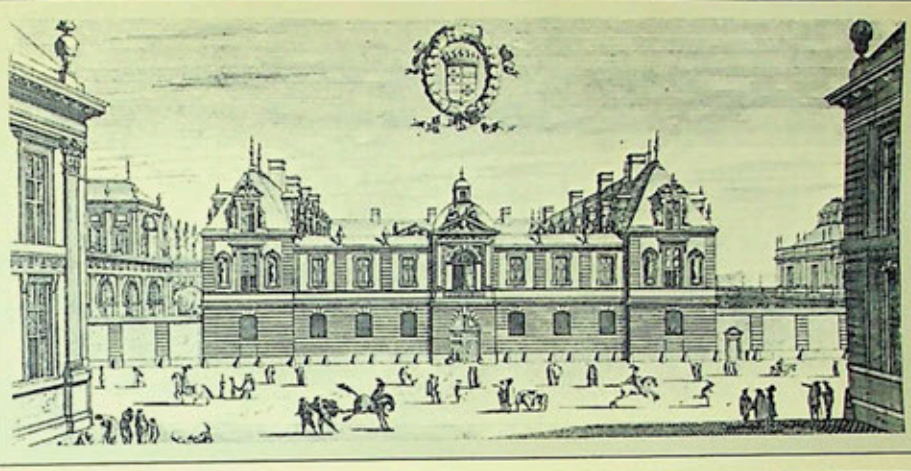


1 *Le plan de Saint-Victor, gravé en 1560 par du Cerceau, montre l'état du faubourg quelques années après son lotissement. A gauche, on aperçoit la Seine et l'îlot de la pointe de la Cité, puis la muraille de Philippe-Auguste. Au premier plan le « petit pré aux clercs », appartenant à l'Université: l'amorce de la rue Visconti y est tracée depuis 1543 (on voit les maisons à l'angle de la rue de Seine).*
2 *Lorsque l'Allemand Merian relève le plan de Paris en 1615, la physionomie du bourg Saint-Germain a bien changé: le Pont-Neuf, la rue et la place Dauphine ainsi que l'hôtel de Nevers (sur l'emplacement de la Monnaie) sont achevés. Les rues de Seine et Mazarine sont totalement construites, avec, en bas, le somptueux palais de la Reine Marguerite, qui disparut dès 1628, et sa chapelle hexagonale. La rue des Marais longe le palais: on y voit, côté Seine, l'hôtel des Yveteaux (mal représenté), dont le jardin se trouve de l'autre côté de la rue des Petits-Augustins. La maison à tourelle faisant l'angle de la rue du Colombier (Jacob) est celle de du Cerceau. Le terrain voisin vient tout juste d'être bâti: on y voit la fameuse remise du n° 23.*
3 *L'hôtel de La Rochefoucauld-Liancourt en 1623, sur une gravure de Marot: ce magnifique édifice de Le Mercier ouvrait rue de Seine au niveau exact de la rue des Beaux-Arts, qui l'a remplacé depuis 1825.*
4 *Cette gravure extraite de l'« Histoire de l'Abbaye Royale de Saint-Germain des Prés », par D. Bouillart, en montre l'état au XVIII^e^ siècle. A gauche, le Palais abbatial et la place de Furstenberg, qui en constitue encore l'avant-cour. La percée de la rue de l'abbaye n'est pas venue encore détruire la chapelle de la Vierge ni les bâtiments conventuels.*

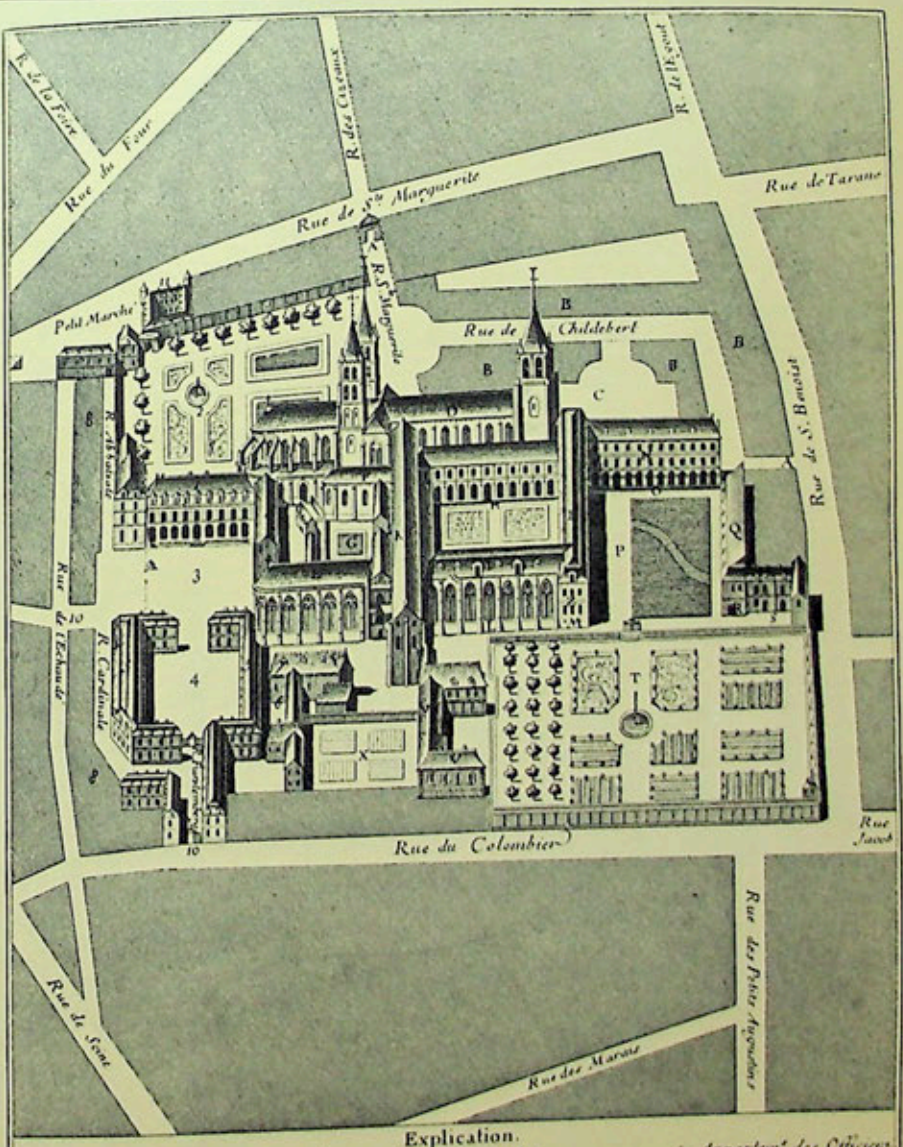




3



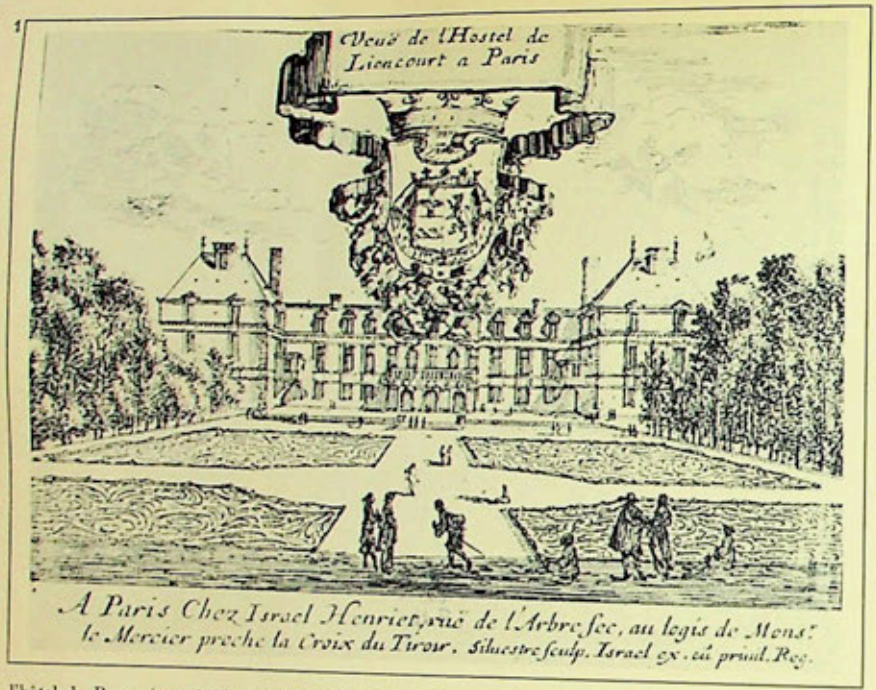
4



Explication.

A. Portes extérieures.
B. Maisons de l'enclos.
C. Parvis de l'Eglise.
D. L'Eglise.
E. Chapelle de la Vierge.
F. Sacristie.
G. Petit Cloître.
H. Grand Cloître.
I. Bibliotheque.
K. Dortoir.
L. Réfectoire.
M. Cuisine.
N. Dortoir des Sup. Maj.
O. Bureaux.
P. Cour interieure.
Q. Pressoirs.
R. Boulangerie.
S. Ecuries.
T. Jardin.
V. Infirmerie.
X. Jardin de l'infirmerie.
Y. Lavoir.
Z. Dortoir des Hôtes.
1. Palais Abbatial.
2. Jardin Abbatial.
3. Cour.
4. Avant-cour.
5. Appartem.t des Officiers.
6. Ecuries.
7. Greniers.
8. Maisons de l'enclos Abb.
9. Bailliage.
10. Portes extérieures.
11. Prisons du Bailliage.

1



2

l'hôtel de Ranes (vers 1660). La rue devient alors beaucoup plus honorable qu'au temps des poètes. Ce sont des hommes de théâtre qui y habitent, certains célèbres: en 1692, Racine, locataire de Mlle de Joncoux, un écrivain janséniste, vient s'installer au nº 24. C'est dans un cabinet ouvrant en façade au deuxième étage qu'il travaillera jusqu'à sa mort, en 1699. Après lui, Mlle Clairon logera à la même adresse entre 1748 et 1766, à l'apogée de sa gloire. Au nº 20, la « galante Duclos », fort illustre elle aussi, s'est installée en 1729. Au nº 16, c'est Adrienne Lecouvreur qui habite depuis 1718. Elle y reçoit Fontenelle, Voltaire et, naturellement, le Maréchal de Saxe, qui entretiendra avec elle la plus fidèle des liaisons — il ne la quittera pas jusqu'à sa mort, survenue le 23 mars 1730. Elle était âgée de trente-huit ans.

Tout ce monde du théâtre n'a pas loin à aller: « L'Illustre Théâtre » de Molière, fondé en 1643, jouait au Jeu de Paume des Métayers, 12, rue Mazarine; après la mort de Molière, en 1673, sa troupe fusionne avec celle du Marais sous le titre des « Comédiens du Roi » et s'installe au théâtre de Guénégaud, 42, rue Mazarine. En 1690, lors de la fusion avec le théâtre de Bourgogne, la troupe deviendra la « Comédie Française » et se transportera dans l'actuelle rue de l'Ancienne Comédie, au nº 14. En 1782, elle inaugurera l'Odéon, avant que le XIXe siècle ne la renvoie rive droite. Enfin, de 1726 à 1735, l'Opéra-Comique loge 12, rue de Buci.

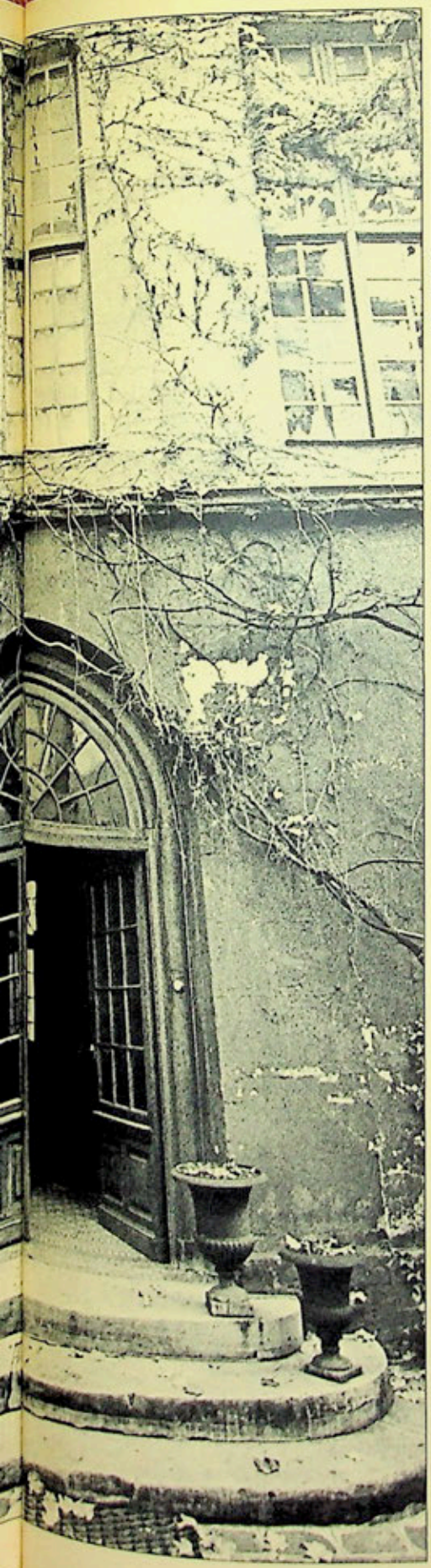
C'est donc bien le quartier des théâtres et c'est aussi celui des cafés: le « Café Procope » (fondé rue de Tournon en 1675, il s'installe à son adresse actuelle, 13, rue de l'Ancienne Comédie, en 1689) et le « Café Landelle », 4, rue de Buci — ici, la clientèle n'est pas celle des encyclopédistes, mais plutôt un monde d'artistes de divers horizons, groupés dans l'association du « Caveau », aux réunions duquel viennent Rameau, le musicien, Boucher, le peintre, Helvétius, le philosophe, Crébillon, le dramaturge et Piron, le poète, échangeant des vues non conformistes. Des heures plus sombres viendront avec la Révolution: le Club des Cordeliers n'est pas loin (15, rue de l'École de Médecine). Danton, Marat, Robespierre, Camille Desmoulins se retrouvent au Procope quand ils ne sont pas à leur club. Puis la terreur arrive: elle baigne les jardins de l'Abbaye dans un bain de sang, durant les trois jours du 2 au 4 septembre 1792. Les suspects, enfermés dans la prison (qui se situait au niveau du nº 168, boulevard Saint-Germain) sont égorgés dans le jardin qui fait l'angle de la rue de l'Abbaye et de la rue Bonaparte.

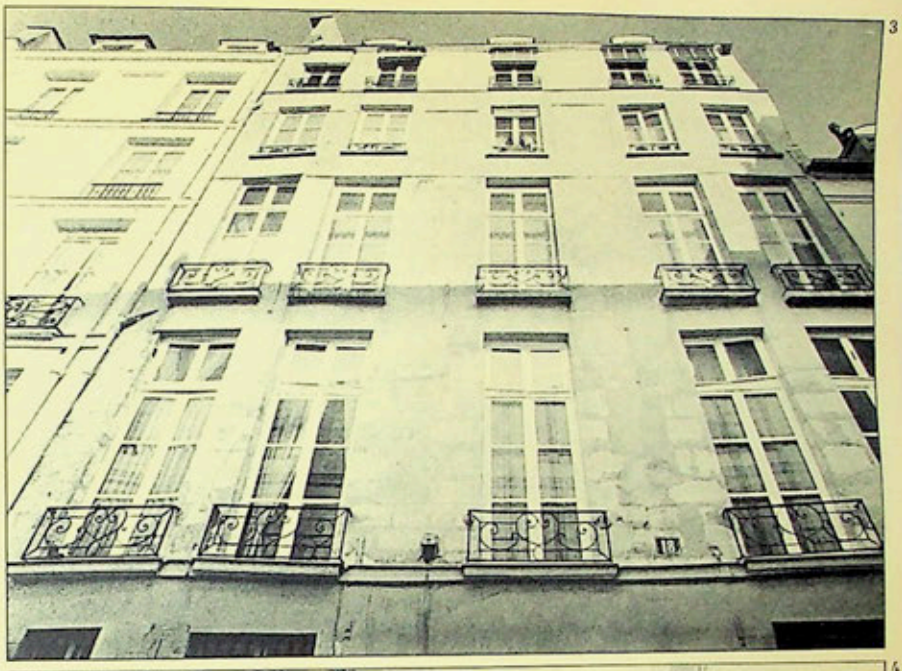
La rue Visconti échappe à la tourmente révolutionnaire: elle abrite un homme politique influent, Louis-Marie Prud'homme, éditeur du journal « Les Révolutions de Paris » entre 1789 et 1794; mais Prud'homme est assez habile pour résister même à Thermidor. La Révolution, en dehors de ses émeutes, va cependant beaucoup modifier la vie du quartier: le couvent des Petits-Augustins est transformé en « Musée des Monuments Français » par Alexandre Lenoir, qui sauve de la destruction les plus grands chefs-d'œuvre de la sculpture française. A la Restauration, quand on ramènera les sculptures à Saint-Denis, le Musée deviendra Ecole: celle des « Beaux-Arts ».

La physionomie du quartier, qui n'avait guère changé depuis le XVIIIe siècle, évolue brusquement: une partie du couvent est rebâtie puis l'hôtel de Liancourt disparaît en 1825, remplacé par la percée de la rue des Beaux-Arts, dont les immeubles viennent s'adosser au côté Nord de la rue Visconti. Dans cette rue-ci — où la seule construction importante depuis l'hôtel de Ranes avait été le remaniement de l'hôtel du Cerceau, en 1760, par le maître des Requêtes Prévost de Saint-Cyr — on voit surgir un grand bâtiment en retrait d'alignement au nos 17-19, sur l'extrémité d'un jardin dépendant de l'hôtel du 26, rue Jacob.

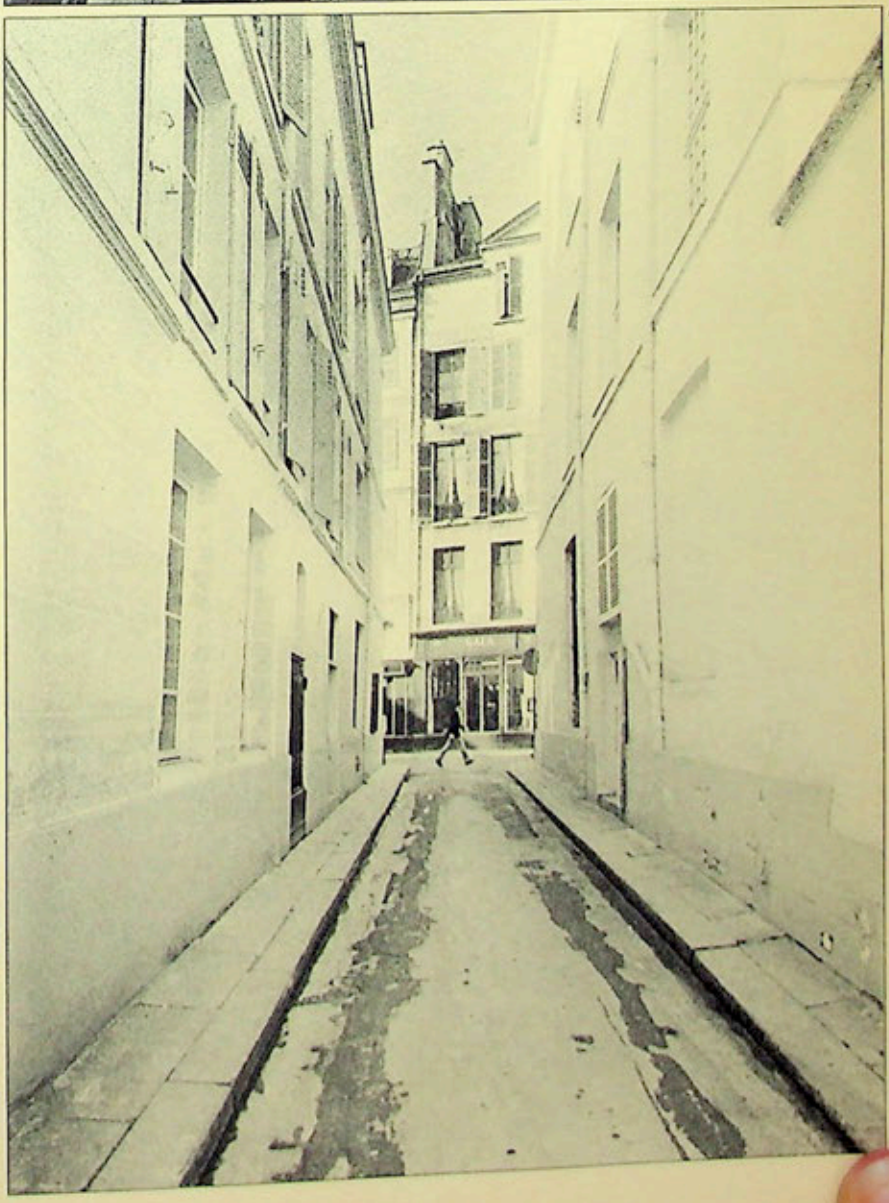
Ce bâtiment neuf, d'une architecture assez malheureuse, n'en est pas moins illustre: dès 1826, alors qu'on venait de l'achever, le jeune Honoré de Balzac, protégé de Mme de Berny, vient y loger comme directeur d'imprimerie. Mais, peu doué pour les affaires, Balzac s'endette rapidement. Il doit céder son imprimerie au neveu de Mme de Berny, qui en fait une fonderie de caractères — c'est là qu'est composée en 1831 l'édition du *Rouge et le Noir* de Stendhal. Dans le même immeuble, des ateliers d'artistes reçoivent

1 *C'était surtout le parc qui était réputé dans l'hôtel de Liancourt, qu'on voit ici sur l'autre face d'après la gravure d'Israël Silvestre.*
2 *L'entrée de l'hôtel de Ranes, dans la cour du nº 21, rue Visconti: la maison est encore telle qu'en 1660.*
3 *La façade du nº 18: construite en 1682 par le Secrétaire du Roi Antoine de Marsannes, la maison a aussi abrité le révolutionnaire Louis-Marie Prud'homme.*
4 *L'extrémité occidentale de la rue Visconti est enserrée entre l'hôtel Prévost de Saint-Cyr, de 1760 et la série des sept hôtels bâtis en 1656 sur l'emplacement de la maison de Vauquelin des Yveteaux. C'est juste à droite qu'habitait Racine.*





3



4

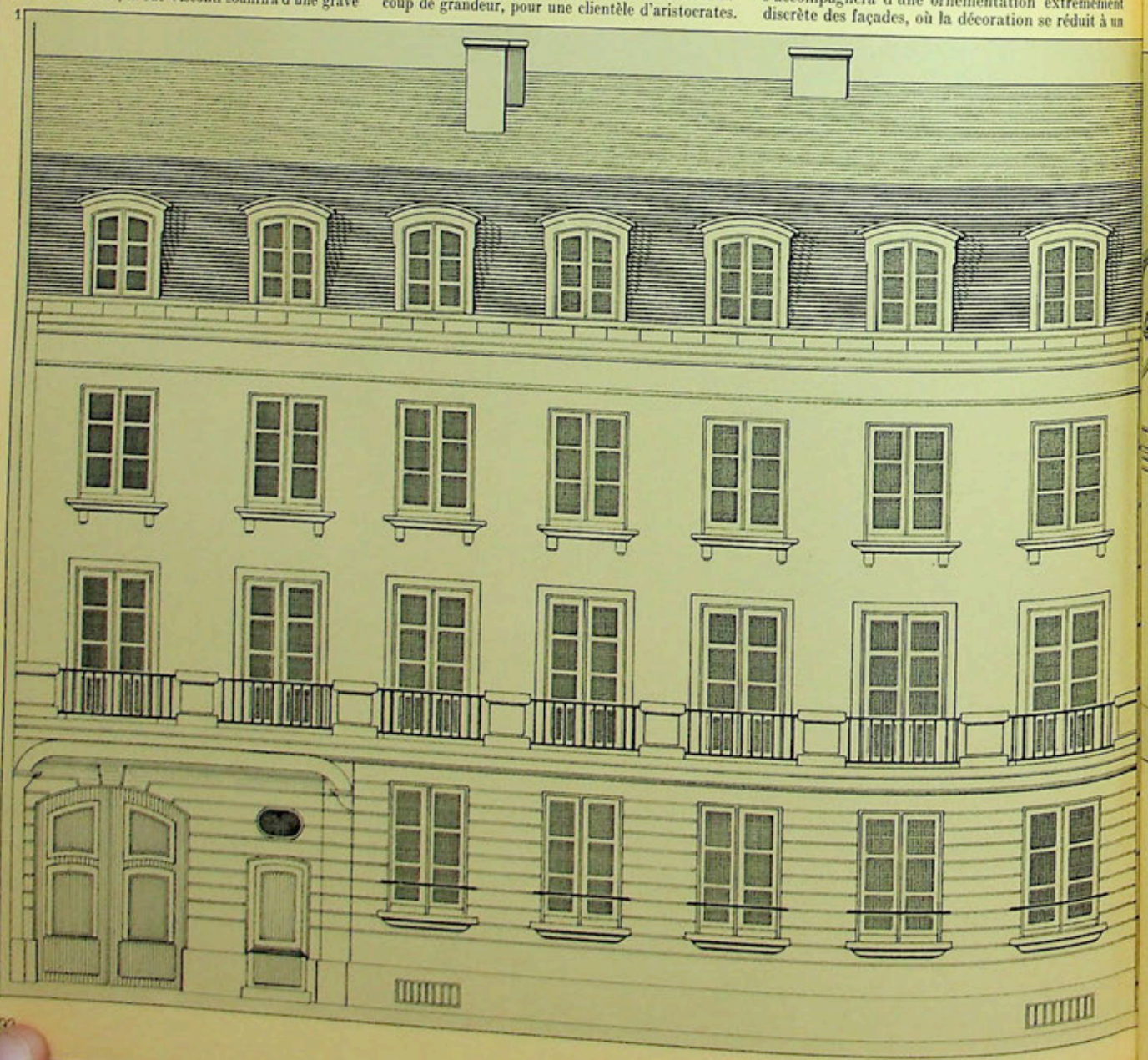
les peintres Paul Delaroche et Eugène Lami, auxquels Delacroix succédera en 1836. C'est dans le grand atelier du deuxième étage que Delacroix peint les portraits de George Sand et de Frédéric Chopin, ainsi que *L'Entrée des Croisés à Jérusalem*, *La Justice de Trajan*, *Saint-Louis à Taillebourg*, *La Noce Juive*, *Médée*, *Hamlet au Cimetière*. Il y demeurera jusqu'en 1844.

Prosper Mérimée, lui, loge chez ses parents, au nº 20. Il y restera jusqu'en 1838, deux ans après la mort de son père, et ne s'en éloignera que pour traverser l'îlot en s'installant au 10, rue des Beaux-Arts, dans le même immeuble que Corot. Le quartier est de plus en plus un quartier d'artistes: 5, rue des Beaux-Arts, on trouve Gérard de Nerval; plus tard, au 13, Oscar Wilde, qui y meurt en 1900; 27, rue Jacob habite Ingres en 1850; au 14, Richard Wagner en 1841-1842 — Proudhon lui succède aussitôt. Edouard Manet, lui, a vu le jour à l'hôtel de Persan, dans le bas de la rue Bonaparte. En 1864, pour confirmer cette vocation artistique du quartier, la rue des Marais est débaptisée: elle s'appellera désormais rue Visconti, en mémoire de Ludovico Visconti (1791-1853), l'auteur du Tombeau de Napoléon aux Invalides et l'inspirateur des extensions du Louvre. Au XXe siècle, la rue Visconti souffrira d'une grave « crise d'âge », qui l'affecte en même temps que l'Ecole des Beaux-Arts elle-même: la vie artistique se déplace pour trente ans à Montparnasse, mais elle ne tardera pas à revenir, lorsque les existentialistes adoptent pour quartier général le « Flore » et les « Deux Magots ». L'époque de Saint-Germain-des-Prés succède à l'époque de Montparnasse, et elle a ses gloires aussi diverses que Jean-Paul Sartre, Edith Piaf ou Boris Vian — mais aussi Nicolas de Staël, Fautrier, Dubuffet, Soulages... Ce renouveau de vie se continue dans l'actualité, à travers les galeries de la rue de Seine et de la rue Mazarine, en même temps que — comme pour lui faire contrepoids — les plus grands antiquaires ont adopté la rue Jacob, la rue de l'Abbaye et la place de Furstenberg: ni l'art vivant, ni l'art des musées n'ont donc encore déserté le traditionnel bourg Saint-Germain où la Renaissance les avait vus venir, dans les premières maisons bâties de ce qui est aujourd'hui un « vieux quartier »...

Voici dans quel contexte la rue Visconti reprend visage humain.

Le nº 23, qui remplacera une modeste remise bâtie au début du XVIIe siècle par Jean Bedée de la Gourmandière, s'intégrera à un ensemble d'hôtels riches en souvenirs historiques et conçus chacun avec beaucoup de grandeur, pour une clientèle d'aristocrates. Cette petite remise de bout de jardin, dans l'hôtel de la Gourmandière, faisait triste figure entre ses deux amples voisins — que ce soit l'hôtel de Ranes, avec son entrée cochère et son escalier, ou l'hôtel Prévost de Saint-Cyr, installé autour d'une cour carrée. La « dent creuse » laissée entre eux deux sera donc bouchée par un bâtiment neuf. C'est Guy Mélicourt qui en a donné les plans: on ne pouvait pas trouver meilleur spécialiste de la restauration que l'homme qui a sauvé la Balance à Avignon, et dont l'activité se poursuit aussi dans Paris, de la rue Mouffetard à la rue Mazarine (il y a notamment restauré avec beaucoup de soin son propre immeuble, au nº 18). L'édifice qu'il a dessiné respectera les élévations voisines: peu élevé (il n'a que deux étages principaux), il sera aligné au rez-de-chaussée mais retiré de deux mètres aux étages, pour donner plus d'espace à la rue tout en conservant la régularité de l'alignement. Sur la face opposée, les deux ailes viendront rejoindre celles de l'hôtel de la Gourmandière, définissant un charmant petit jardin clos auquel on accédera de plain-pied depuis les portes-fenêtres du rez-de-chaussée — mais qui restera par ailleurs inaccessible aux voitures. Ce traitement très heureux des volumes s'accompagnera d'une ornementation extrêmement discrète des façades, où la décoration se réduit à un

1



système raffiné d'encadrements classiques. Le grand comble à la Mansard qui couronnera l'édifice lui ajoutera le charme mouvementé des anciennes toitures, dont le rythme et la couleur contrastaient avec la régularité des façades.

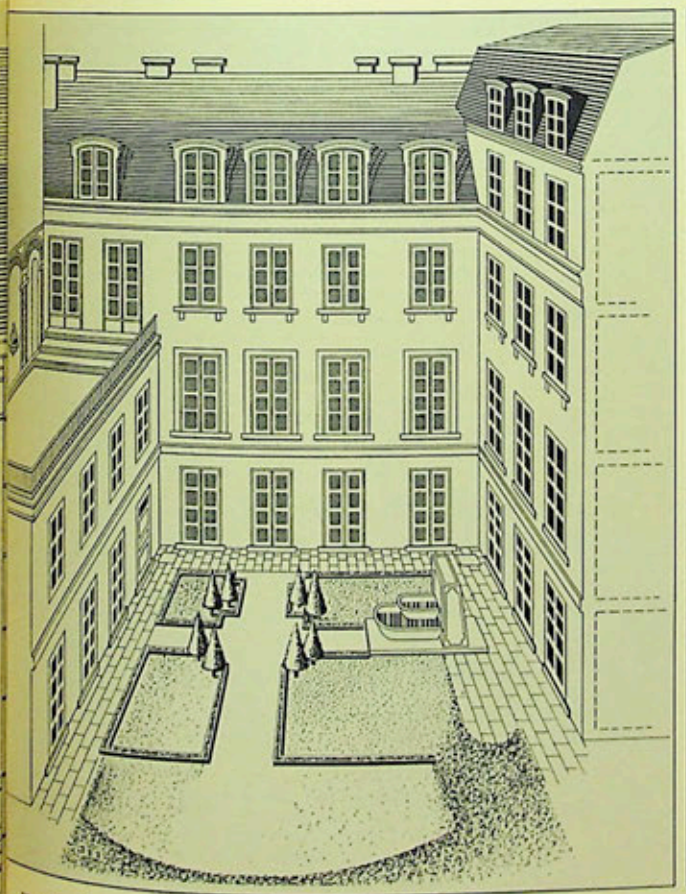
A l'intérieur, l'immeuble comprendra un petit nombre d'appartements traités avec un soin particulier: au rez-de-chaussée et au premier, on trouvera surtout des studios ainsi qu'un petit appartement. Ils bénéficieront du plain-pied avec le jardin ou de la terrasse sur rue du premier étage. Au deuxième et au troisième étage, la distribution comportera essentiellement un appartement de six pièces, dont la réception magnifique formera une enfilade de trois pièces ouverte vers le jardin, avec une terrasse sur le toit de l'aile ouest au second. Dans ces appartements, chaque chambre comportera sa salle de bains et de vastes garderobes: ce sera un véritable appartement privé au cœur du grand appartement. Les studios seront traités avec le même soin et avec la même indépendance dans la distribution. Enfin l'immeuble comportera des garages souterrains accessibles par une rampe depuis l'entrée cochère.

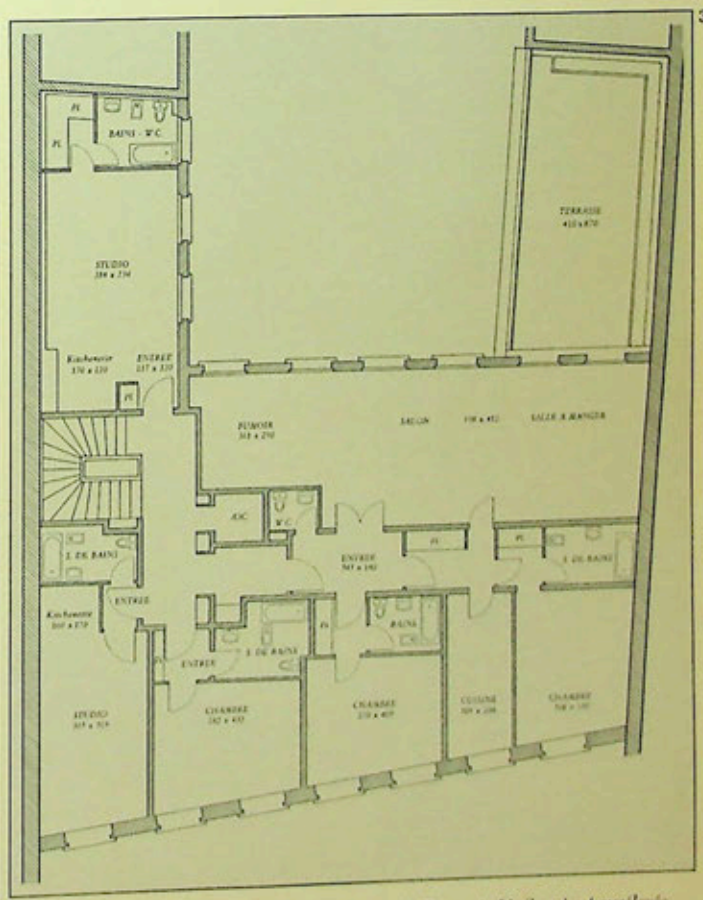
Aux avantages de ce plan conçu pour l'indépendance de chacun — et conçu aussi pour la commodité de la vie pratique, assurée par de vastes espaces de rangement — s'ajouteront les bénéfices du confort le plus actuel: le chauffage (par radiateurs dissimulés dans les allèges des fenêtres) sera à régulation automatique; il y aura un ascenseur-descenseur partant depuis le niveau des garages en sous-sols; chaque salle de bains sera entièrement revêtue de céramique italienne et ses installations sanitaires seront choisies parmi les tout derniers modèles des meilleures marques actuelles. On a aussi pensé à munir les ouvertures de protections de sécurité (volets métalliques repliables en tableau, les mansardes étant munies de contrevents intérieurs) et on a même prévu le raccordement de chaque appartement à une antenne permettant de recevoir la modulation de fréquence et les deux chaînes de télévision. Ce sont de petits détails, mais de ceux qui signent une construction soignée: inutile de dire que par ailleurs, l'isolation phonique de chaque appartement a fait l'objet d'une attention toute particulière.

Bien des propriétaires d'hôtels historiques ne tarderont pas à envier les habitants du nº 23: ils leur envieront ce confort qui leur manque, ces garages souterrains, cet ascenseur, ces salles de bains et ces cuisines équipées... multiples « serviteurs muets » qu'a imaginés la civilisation contemporaine; ils leur envieront aussi (et peut-être plus encore) le double avantage de l'isolation phonique et d'une complète salubrité, dont beaucoup de maisons anciennes, bâties à même le sol et trop légèrement, sont tout à fait dépourvues. C'est que pour une fois le charme du passé, son pittoresque, si vif dans l'étroite rue Visconti, vont s'allier à bien des avantages pratiques de la construction neuve — sans détriment ni pour le passant, qui ne verra qu'une architecture unifiée, conforme à l'esprit des constructions voisines (au lieu qu'aujourd'hui, il aperçoit les pignons aveugles des hôtels mitoyens), ni pour l'habitant, auquel dans ce bâtiment peu élevé sont réservés l'air, la lumière, le calme d'un petit jardin clos, ainsi que le confort le plus évolué dans un cadre historique que l'on n'a rien négligé pour restituer: des authentiques grilles de balcons à l'escalier à balustres de chêne (début XVII^{e} siècle) ou des plafonds à poutres et solives au parquet d'assemblage dans les pièces de réception (les chambres, plus intimes, seront en moquette), tout concourt à rétablir la physionomie d'un hôtel parisien au règne de Louis XIII.

Achever la rue Visconti: c'était une expérience audacieuse, mais il y a tout lieu de croire que Guy Mélicourt y parviendra. On peut bien dire qu'elle est le triomphe d'une nouvelle conception de la protection des sites urbains — à l'inverse du projet criminel qui, au siècle dernier, avait décidé le prolongement de la rue de Rennes selon un tracé en patte d'oie, dont une branche venait place Saint-Michel (la « place Saint-André » constitue l'amorce de ce qui aurait dû être le large « boulevard Saint-André ») et l'autre aboutissait entre la Monnaie et l'Institut, après [illegible] destruction du secteur. C'était une autre manière de concevoir la mise en valeur du « vieux Paris »: l'actuelle se préoccupe peut-être moins de la rapidité de la circulation et des grands effets monumentaux, mais nul doute qu'elle conviendra mieux à l'architecture du quartier!

Si vous voulez en savoir davantage En envoyant votre carte de visite à Segirapp, 49 avenue Kléber, Paris XVI^{e}, vous recevrez la brochure « Le Visconti ».





1 Le nouveau bâtiment de la rue Visconti sera aligné au rez-de-chaussée, reprenant l'implantation de la remise. La porte cochère en retrait permettra aux voitures de tourner. Les deux étages principaux, respectant la gradation classique des hauteurs, seront sobrement ornés d'encadrements pour le premier et d'appuis à consoles pour le second. Une corniche sommera l'élévation. Le comble à la Mansard, recouvert d'ardoises, sera percé de lucarnes cintrées. Ces trois étages, bâtis en retrait de deux mètres, réservent un profond balcon au premier: c'est un dispositif que les architectes du XVIII^{e} siècle n'auraient pas renié.

2 Du côté jardin, au sud, la combinaison du corps principal et de ses deux ailes, de hauteur inégale, rappelle la façade sur cour de la maison de Racine, qui fait vis-à-vis à l'opposé. L'aile est est surélevée par un étage en attique masquant le mur mitoyen de l'hôtel de Rancs. L'aile ouest, par contre, n'a qu'un étage, couvert en terrasse accessible depuis l'appartement du deuxième. Les deux extrémités des ailes en retour rejoignent celles de l'hôtel de la Gourmandière en délimitant un petit jardin intérieur, orné d'une fontaine et d'un parterre.

3 Le plan du deuxième étage offre un appartement dont la réception magnifique (ici encore augmentée par la terrasse sur l'aile latérale) s'accompagne d'une distribution indépendante de chaque chambre, avec salle de bains particulière et vastes placards. Deux studios — dont un donnant sur le jardin — complètent ce plan.

AU LABORATOIRE DU LOUVRE

Suite de la page 83

par un scientifique. Mais si une parcelle s'est détachée d'elle-même, ou s'il a été possible de faire un prélèvement sur une partie cachée, alors, le chimiste peut analyser la précieuse petite écaille qui lui est confiée.

Cette écaille est fixée entre deux couches de résine, et le bloc qui en résulte est scié perpendiculairement de façon à obtenir une coupe qui, regardée au microscope, laisse apparaître la stratification de la matière picturale: la préparation, la pellicule picturale, le glacis, le vernis. L'analyse de ces différents éléments est rendue très compliquée par le fait que dans cette unique et minuscule écaille se mêlent le minéral et l'organique, sous forme de matière grasse, protéines, gommes, résines. Le chimiste fait sous microscope des micro-réactions qui permettent de déceler la composition des minéraux, mais la partie organique est difficile à analyser, surtout pour les vernis ou pour les liants, comme l'huile et l'œuf, qui subissent des transformations dues au vieillissement: le blanc d'œuf n'est pas le même selon qu'il a deux jours ou trois cents ans. L'absence de matière sur laquelle expérimenter oblige le chimiste à fabriquer toutes sortes de liants témoins pour essayer, par comparaison, de retrouver la matière donnée à l'analyse.

C'est en laboratoire de chimie que sont préparés les liants sur lesquels s'exercera le physicien. Dans le laboratoire de physique, debout sur une table à côté d'un spectrographe d'émission en ultraviolet, une statuette égyptienne nous accueille. Elle est en position de marche, un bras replié à la hauteur de la poitrine, et sourit mystérieusement en refermant le poing autour d'un objet depuis longtemps disparu. Sur son mollet et sur sa hanche, deux petites plages ont été poncées pour débarrasser la surface de toute impureté. Ces plages sont soumises à une étincelle électrique et la lumière émise est analysée par le spectrographe. Sous l'action de l'étincelle, les éléments constitutifs du corps émettent ce qu'on appelle des radiations spectrales, caractéristiques de chaque élément, dont l'ensemble constituera un spectre enregistré sur plaque photo.

L'étude de ce spectre sur un spectrodensimètre donnera la constitution de l'objet et sera la fiche signalétique de notre petit personnage, qui permettra de le situer dans le temps, dans l'espace, voire même de dire si c'est un faux. La spectrographie, technique assez récente mais bien au point, est appelée à une très grande extension. Lorsque des milliers d'objets auront été examinés, les archéologues disposeront d'indications de premier plan sur la métallurgie antique et sur l'histoire. Par exemple, il est intéressant de retrouver les échos des difficultés économiques nées des guerres dans les alliages qui composent les objets précieux, dans les refontes.

Avec la salle voisine, nous sommes à la pointe de la science. Le physicien dispose ici d'un ensemble unique, puisque ce laboratoire groupe côte à côte la diffraction X, la fluorescence X, la spectrographie infrarouge et la chromatographie en phase gazeuse. Certains de ces appareils, fraîchement débarqués de l'industrie, n'ont jamais servi dans un laboratoire de musée, et le physicien est obligé de les « bricoler », pour les adapter à l'usage qu'il attend d'eux. La plupart des recherches sont au stade de l'hypothèse et de l'expérimentation. Il est certain que la physique appliquée aux arts est encore dans l'enfance, mais c'est elle qui permet de pénétrer toujours plus profondément dans les secrets de la matière, et c'est donc à elle qu'il appartient d'inventer les chemins de l'avenir dans un domaine où presque tout reste à faire... En quittant ce service, on ne peut s'empêcher de penser aux dernières lignes que traçait le docteur Pérez, lorsque la mort le frappa. Citant un discours de Caylus, prononcé en 1748 à l'Académie des Beaux-Arts de Paris, il écrivait: « L'immensité des connaissances exigées par l'étude théorique de la peinture doit faire trembler tout homme raisonnable. » Heureusement pour l'avenir, l'homme de science, pas plus que l'artiste, n'est un homme raisonnable...

Après cette incursion dans la science de demain, c'est un vrai repos pour le profane que de monter au troisième étage dans l'atelier d'étude céramique de Jean-Marie Petit. La matière examinée n'est plus une parcelle à peine visible à l'œil nu, mais consiste en d'honnêtes morceaux de poteries et de céramiques offrant toutes les couleurs de l'ocre, du brun, du rose, du noir. C'est ici que se font les recherches sur la céramique antique dont le musée du Louvre a des stocks importants, provenant en grande partie des fouilles françaises. Le céramiste étudie la nature de la pâte par les procédés physiques et chimiques: coupes, lames minces, étude spectrographique. Il détecte les modes de cuisson: au four, entre des lits de branchages. Un dilatomètre, un four radiant, lui permettent de déterminer le temps et la température de cuisson, la dilatation des matériaux à la chaleur. Il essaie de préciser la nature du dégraissant mêlé à l'argile: minérale, comme le sable, organique, comme l'herbe, la plume, la fiente d'animal — toutes indications précieuses pour l'archéologue. Il recuit des objets qui ont été seulement séchés au soleil. Des tablettes babyloniennes ont été apportées ici en très mauvais état.

L'humidité avait fait monter à la surface les sels qui en formant des concrétions empêchaient la lecture. La seule façon de les stabiliser était de les cuire, après avoir pulvérisé de la colle à la surface pour éviter que des écailles ne se détachent, et pour les isoler des éléments atmosphériques. Ainsi traitées, elles sont maintenant lisibles, et les spécialistes peuvent se plonger avec délices dans les détails des contrats de ventes tracés, il n'y a plus de trois mille ans, en fine écriture cunéiforme. A côté de l'atelier d'étude céramique, un petit atelier mécanique permet de bricoler, et un nouveau laboratoire est destiné à la photo couleur.

Mais voici que nous débouchons soudain dans un endroit inattendu: une petite cuisine, que la direction, dans sa sagesse, a prévue, puisque l'homme ne se nourrit pas seulement de science, et que descendre de ce haut lieu à la recherche d'un restaurant est aussi difficile que de regagner la terre d'un navire en pleine mer. J'accepte avec reconnaissance l'invitation à partager le repas improvisé du chef du laboratoire avec quelques-uns de ses collaborateurs, et comme l'atmosphère amicale d'un repas gaiement arrosé de vin rouge favorise les idées générales, nous parlons du laboratoire, de son rôle, de ses espoirs — cependant que par une petite fenêtre ronde, Notre-Dame apparaît, flanquée de ses deux tours, avec cet air modeste et charmant des églises placées au fond des tableaux primitifs.

Quel est exactement le rôle des laboratoires de musées? Plus personne aujourd'hui ne met en doute leur importance dans le domaine de la restauration et de la conservation. D'ailleurs, les examens longs et compliqués auxquels on soumet l'œuvre d'art avant et après restauration répondent à l'esprit de notre temps: on trouve le même souci dans la médecine contemporaine qui s'appuie toujours davantage sur les radiographies et sur les analyses, et aussi dans une certaine forme de justice où l'expertise prend une importance de plus en plus grande. De même dans le domaine de l'histoire, il paraîtrait impossible aujourd'hui qu'un historien, pour situer un objet d'art, se contente d'étudier sa forme et son décor, sans connaître sa composition. En ce sens, le laboratoire du Louvre joue le même rôle indiscuté que les trois grands laboratoires auxquels on l'a volontiers comparé: Bruxelles, Rome et le British Museum.

Mais ce qui fait le caractère original du laboratoire du Louvre, qu'il convient de souligner ici, c'est le fait qu'il est le seul à conduire depuis vingt ans, parallèlement à des travaux dans un but pratique, des travaux de recherches désintéressées, orientés vers la connaissance et la critique. On voit bien combien il est important, pour un historien d'art, de disposer d'un outil capable de déceler les faux, de préciser les attributions, de mieux situer une œuvre dans le temps et dans l'espace, et d'étudier les techniques des peintres.

Mais l'orientation intellectuelle propre au laboratoire et qui est l'apport personnel de Madeleine Hours, consiste en cette idée que l'outil scientifique, loin d'être seulement un instrument au service de l'historien, peut frayer la voie à une nouvelle approche de l'œuvre d'art, qui, en s'attachant autant à l'étude du fait matériel qu'à l'analyse des formes, constituera véritablement une nouvelle critique.

Il y avait jusqu'à présent deux grandes voies traditionnelles pour approcher l'œuvre d'art: l'histoire et la littérature. Entre ces deux voies royales, il semble que s'ouvre en ce moment une troisième voie: celle d'une critique basée sur l'étude des structures — critique que l'on pourrait nommer structuraliste, si ce terme n'était pas déjà employé par ailleurs. (Il serait à cet égard intéressant de voir quelle parenté on pourrait établir entre la critique structuraliste en matière de littérature ou de sociologie et cette jeune méthode). Cette nouvelle critique, encore timide, on peut dire honnêtement qu'elle est née au laboratoire du Louvre, grâce aux travaux de Madeleine Hours, qui a su donner forme à des idées qui étaient « dans l'air », qu'elle partageait avec des historiens à l'esprit neuf, comme Monsieur René Huyghe, et, en Amérique, Monsieur Alan Burroughs, directeur du Fogg Museum d'Harvard, qui dès 1928 envoyait des missions en Europe pour effectuer des radiographies de chefs-d'œuvre, et qui tentait de montrer dans son livre « Art criticism from a laboratory », quels enseignements on pouvait tirer de cette documentation.

Actuellement, il semble bien que certains laboratoires américains soient seuls à conduire des recherches dans un esprit assez proche de celui du Louvre. Les grands laboratoires européens, Rome, Bruxelles, sont avant tout d'admirables centres d'étude et de restauration. Au British Museum, il existe une tendance de pensée visant à transformer l'archéologie traditionnelle, par le souci de mieux connaître la matière de l'objet, mais les recherches de ce laboratoire sont exclusivement réservées à des objets archéologiques. C'est l'Institute of Fine Arts, département scientifique de l'Université de New York, que l'on pourrait le plus justement comparer au laboratoire du Louvre.

Dans ce service récemment créé, on initie aux techniques scientifiques tous les étudiants, futurs conservateurs, historiens ou restaurateurs. Mais la supériorité du laboratoire du Louvre, son avance en ce domaine, vient du fait qu'il dispose d'une énorme documentation, près de cent mille dossiers. De l'examen systématique de ces documents, il est possible de tirer les bases d'un enseignement, et il est dans les souhaits du chef du laboratoire d'obtenir une chaire pour la mise en application de cette nouvelle méthode, qui se veut non point rivale, mais complémentaire de la critique historique et esthétique. L'avenir dira les possibilités, les limites et les découvertes de cette jeune critique.

Voici que s'achève cette promenade au Laboratoire, au cours de laquelle il est impossible de n'avoir pas été frappé par l'esprit d'équipe qui rassemble, dans un même amour de l'œuvre d'art, aussi bien le jeune photographe adjoint que l'historien et le physicien chevronné. Le mérite en revient, certes, au chef de ce service, mais aussi à l'esprit de cette maison qu'est le Louvre, où l'on respire un air de respect très ancien pour l'art et la beauté. Mais il faut, avant de partir, monter au sommet du Pavillon de Flore, sur la terrasse qui sera plus tard ouverte au public. Autour du vieux Palais, la ville s'étend, toute d'ordre et de mesure, baignée d'histoire. Napoléon, le roi de Rome, ont habité le pavillon de Flore, juste au-dessous du laboratoire, et la reine Marie-Antoinette avait sa chambre non loin de là. Voici l'aile de Flore, avec son grand toit inondé de soleil. Au début du siècle, des gardiens, en secret, avaient transformé en verger cet endroit bien protégé des vents. Ils avaient planté des poiriers en espaliers, et, à l'automne, cueillaient les poires qu'ils allaient vendre. Il fallut qu'un conservateur intrigué par l'humidité se décidât à monter sur le toit pour que fût découverte cette activité clandestine. L'anecdote eût sans doute amusé le roi Henri IV, qui faisait pousser des mûriers pour élever les vers à soie dans ces jardins du Carrousel, où, en ce moment même, des jardiniers tondent le gazon — retrouvant pour ce modeste travail les belles lignes géométriques des jardins à la française.

L'art et la science ont remplacé le pouvoir dans la maison du roi, mais la beauté demeure, et, au risque de passer pour une Barbare du XX^e^ siècle, je ne déteste pas la fine ligne des grues élevées place Dauphine, qui pour quelque temps encore font cadeau au ciel de Paris d'un beau dessin abstrait.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le « Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre », n^os^ 1 à 12, et les ouvrages de Madeleine Hours: « A la découverte de la peinture », « Les secrets des Chefs-d'œuvre ».

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1967

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée.) Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1967. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI^e^.

Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955	F. 100,00	1961	F. 100,00
1956	F. 100,00	1962	F. 120,00
1957	F. 100,00	1963	F. 130,00
1958	F. 100,00	1964	F. 130,00
1959	F. 100,00	1965	F. 130,00
1960	(épuisé)	1966	F. 130,00

1967 Fr. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

Nos reliures mobiles pleine toile vous permettent de garder dans votre bibliothèque les belles collections de

L'ŒIL

Elles sont en vente à nos bureaux au prix de Fr. 36.— les deux éléments pour l'année. Elles sont envoyées franco de port et d'emballage contre la somme de Fr. 40.— pour la France et la zone Franc, et de Fr. 42.— pour l'Etranger. Aucun envoi n'est fait contre remboursement.

Printemps 1969

Croisière du paquebot "France"

sous le signe des Communautés Européennes

La première des trois croisières de six jours que le paquebot « FRANCE » effectuera au printemps 1969 sera placée sous le signe des Communautés Européennes.

Cette croisière qui se déroulera du 26 mars au 1^er^ avril du Havre à Cannes avec escales à Lisbonne et Malaga, sera organisée avec la participation du Bureau d'Information des Communautés Européennes.

En particulier, d'éminents conférenciers et experts évoqueront les grands problèmes européens au cours de causeries, conférences-débats, ainsi qu'à l'issue de la projection de films sélectionnés. D'autre part, auront lieu à bord des manifestations s'inspirant de la « Pensée » européenne.

Au sérieux, succéderont les spectacles de variétés, divertissements, jeux, bals costumés, qui font le succès de la vie à bord des paquebots de croisière de la Compagnie Générale Transatlantique.

De plus, après la fascinante escale de Lisbonne, les participants recevront un accueil exceptionnel de la municipalité de Malaga avec baptême d'une place de la ville au nom de « France », corrida sans mise à mort, ballets espagnols, danses folkloriques, remise de souvenirs à chaque passager, etc.

Tarif à partir de 770 F

Renseignements : votre agent de voyages ou Cie Générale Transatlantique

TRANSAT

Du 30 avril au 6 mai, « FRANCE » effectuera une autre croisière de 6 jours avec les mêmes escales, mais dans le sens Cannes-Le Havre

© HAVAS CONSEIL

Airborne produit un mobilier spécifique pour chaque secteur de l'entreprise

VII - "Les réceptions". Voici par exemple une proposition d'implantation pour un salon d'attente. L'ambiance à la fois luxueuse et moderne qui a été créée ici réserve ce salon à l'usage du Président-Directeur Général. Les fauteuils pivotants et la table basse ont été fournis par Airborne et choisis dans sa collection avec le souci d'être le mobilier le mieux adapté aux besoins précis d'une direction générale.

Nous avons procédé dans le même esprit pour chaque secteur de l'entreprise qu'il s'agisse des bureaux des cadres, de ceux des secrétariats ou de l'aménagement de la cafeteria.

Notre catalogue, édité à votre intention, vous convaincra d'ailleurs de la validité de nos arguments et de la qualité de notre production : c'est très volontiers que nous vous le ferons parvenir.

Je désire recevoir gratuitement votre catalogue en couleurs Airborne Collectivités II ainsi que la liste de vos agents en France.

ENTREPRISE

NOM

ADRESSE

02

A remplir et à envoyer à Airborne Collectivités BP 22 - 93 Montreuil-sous-Bois.

airborne collectivités

Magasin d'exposition : 3, rue de Grenelle - Paris 6e - Tél. BAB.29-37, BAB. 29-38